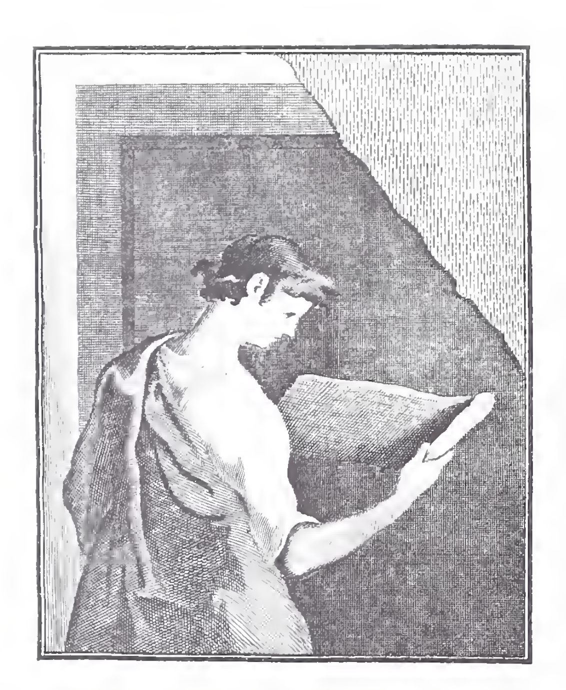
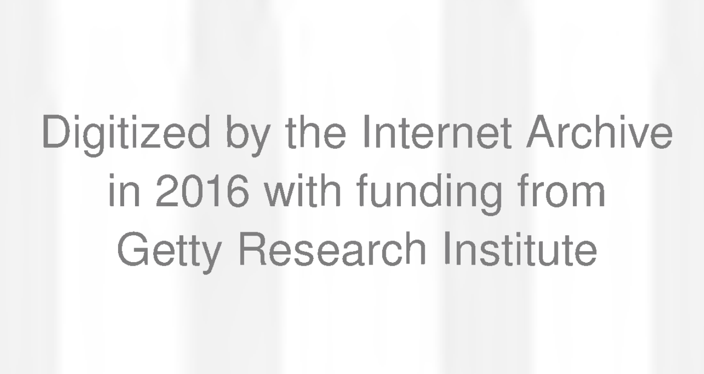












ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. HEFT XLV.

DER GEMÄLDEZYKLUS

DER

GALERIE DER MARIA VON MEDICI

VON PETER PAUL RUBENS



DER GEMÄLDEZYKLUS

DER

GALERIE DER MARIA VON MEDICI

VON PETER PAUL RUBENS

VON

KARL GROSSMANN

MIT 9 LICHTDRUCKTAFELN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1906





INHALTSVERZEICHNIS.



VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.



VORBEMERKUNG

Die letzten größeren Arbeiten über den unter dem Namen «Galerie der Maria von Medici» bekannten, jetzt im Louvre befindlichen historisch-allegorischen Gemäldezyklus des Peter Paul Rubens lieferten Max Rooses und Emile Michel. Ersterer in dem grundlegenden Werke «L'oeuvre de P. P. Rubens», 1884, und Michel in seinem Buche «P. P. Rubens, sa vie, son oeuvre et son temps», 1900. Michel veröffentlichte, nach der Neuaufstellung der Bilder im Louvre aus Anlaß der Weltausstellung 1900, eine das in seinem Rubenswerke Gesagte wesentlich wiederholende Einzelabhandlung, «P. P. Rubens et la Galerie de Médicis. Vingt-et-une héliogravures hors texte» 1902. In seinem 1904 erschienenen Buche «Rubens' Leben und Werke» bespricht Rooses das Werk wieder mit mancherlei neuen Beiträgen zur Entstehungsgeschichte.

In den beiden erstgenannten wie auch in den neuerschienenen Werken ist das historische Material vollständig verwertet. Michel gibt, um das kulturgeschichtliche Gesamtbild zu vervollständigen, eine sehr fesselnde Darstellung der persönlichen Beziehungen des Künstlers, wie auch seiner diplomatischen Wirksamkeit am französischen Hofe, während Rooses in seinem neuen Werke auf die Charakterisierung des großen Künstlers aus seinem Umgang mit den französischen Gelehrten und aus deren Urteil über ihn den Hauptwert legt.

Die vorliegende Abhandlung ist aus einer Leipziger Seminararbeit im Jahre 1900 hervorgegangen. Inzwischen erschien Michels «Galerie de Médicis» und Rooses' «Rubens Leben und Werke».

Durch eingehendes Studium der Gemälde, und - soweit sie erreichbar waren -, der Skizzen, gewann der Verfasser die Ueberzeugung, daß auf Grund der oben genannten Werke durch eine genaue Analyse der einzelnen Gemälde zu dem schon Bekannten noch manches Neue und Bemerkenswerte hinzugewonnen werden könne.

Der Versuch will also eine Ergänzung zu jenen Abhandlungen bieten; er muß natürlich, zumal was die Daten der Entstehung, die Beziehungen des Künstlers zum französischen Hofe und zur Umgebung der Königin Maria anlangt, sich an das von Rooses und Michel Gegebene halten und kann daher zunächst nur rekapitulieren.

Eine geschichtliche Einleitung soll kurz über die Tatsachen und Personen orientieren, sowie die Daten über den Auftrag und die Ausführung zusammenstellen. Den Hauptteil dieser Studie bildet jedoch die Analyse der Gemälde nach der künstlerischen Seite und ihre eingehende Besprechung als Werke des Barockstils. Darnach nur ein Schlußwort über die Stellung des Zyklus innerhalb der Gesamtheit der Werke des Rubens und eine Zusammenfassung des Gewonnenen.

I. GESCHICHTLICHE EINLEITUNG

A. DIE GESCHICHTLICHEN TATSACHEN.

Das Leben der Königin Maria von Medici, das Rubens in seinem Bilderzyklus verherrlicht hat, entbehrt bei allem Reichtum an wechselvollen Schicksalen doch der geschichtlichen Größe. Es ist ein Drama der Unrast, der kleinlichen Konflikte, der Selbstsucht, des Schwankens zwischen ehrlichem Wollen zu großen Taten und kurzsichtigem Verkennen der historischen Notwendigkeiten, eine Reihe von Mißerfolgen und Enttäuschungen, die diese Frau von den Höhen des Daseins zu einem Ende in Armut und Vergessenheit führte.

Heinrich IV. hatte schon lange von Margarete von Valois, seiner ersten Gemahlin, getrennt gelebt und drängte, da die Ehe kinderlos blieb, auf Scheidung, während er sein Privatleben mit der endlosen Reihe seiner Liebschaften ausfüllte, bis am Anfang der neunziger Jahre des 16. Jahrhunderts die schöne Gabrielle d'Estrées im Herzen des Königs eine starke Leidenschaft entfesselte. Gleich bevorzugt an Gaben des Geistes und an gepriesener Schönheit, gewann sie die Neigung des sonst alle Genüsse in flüchtiger Eile aufraffenden Herrschers für lange Jahre. Ihr Ehrgeiz, dem die blinde Ergebenheit des Königs trotz ihrer vielen Treulosigkeiten den besten Vorschub leistete, erstrebte nichts geringeres, als die Krone von Frankreich. Von päpstlicher Seite wurde der Auflösung der Ehe Heinrichs mit Margarete wegen der, falls Gabrielle Königin werden sollte, sich erhebenden Schwierigkeiten der Thronfolge, energischer Widerstand entgegengesetzt. Der unvermeidliche Konflikt zwischen den in Frage kommenden Mitgliedern des Königshauses, vor allem dem Prinzen von Condé und dem Grafen von Soissons, war so sicher voraus zu sehen, wie der Streit um die Legitimität und die Erbberechtigung der Kinder Heinrichs und Gabrielles. Ihr schneller Tod im April 1599 brachte die Lösung der Frage. Der König, im Anfang untröstlich über den Verlust der Geliebten,

an der er mit einer seinem Charakter sonst ganz fremden Treue hing, fand durch sein sanguinisches Temperament, von seiner Umgebung geschickt geleitet, bald die frühere, sieggewohnte Sorglosigkeit wieder und bezeichnete zuletzt Gabrielles Tod selbst als «eine Tat des Himmels».

Margarete, deren Stolz sich früher gegen die Scheidung gesträubt hatte, willigte nun ohne weiteres ein, und in den letzten Monaten des Jahres wurde die Auflösung der Ehe zur Tatsache. Den König fesselte aber bereits eine neue Leidenschaft zu Katharina Henriette Balzac, dem Fräulein von Entragues, die ihn ebenso durch blendende Gaben ihres Esprit wie durch körperliche Anmut bezauberte. Zur Marquise von Verneuil erhoben, vermochte sie den König, ihr ein formelles schriftliches Eheversprechen auszustellen, das er, als Rosny, der spätere Herzog von Sully, es in einer Aufwallung zerriß, erneuerte.

Doch der Plan, Frankreich durch eine ebenbürtige Ehe des Königs einen legitimen Thronerben zu sichern, blieb bestehen trotz aller Intrigen der Marquise, zu der der König immer wieder, oft nach erbitterten Zerwürfnissen, zurückkehrte. Die Wahl fiel auf Maria von Medici, die Nichte des regierenden Großherzogs von Toskana. Von der Prinzessin aus dem reichen Hause Medici war eine bedeutende Mitgift zu erwarten und durch Vermittelung des beim Papste Clemens VIII. sehr einflußreichen Kardinals von Medici war ein dauernd gutes Einvernehmen mit Rom als zweite Folge von hohem politischem Werte aus dieser Verbindung vorauszusehen. So erhielt der französische Gesandte Brulart de Sillery in Rom den Auftrag, die Verhandlungen mit dem Florentiner Hofe einzuleiten, die im Herbst 1599 begannen, und Anfang 1600 bereits ward der Ehekontrakt geschlossen.

Der nun beginnende Briefwechsel des Königs mit seiner Braut zeigt das Gemütsleben des feurigen, jovialen Mannes in seiner ganzen ursprünglichen Ungezwungenheit. Zur selben Zeit beweisen die Briefe an die Verneuil, daß dieser noch sein ganzes Herz gehört, wie er ihr gegenüber auch später noch mit einer erstaunlichen Naivetät über die kühle Zurückhaltung seiner Gemahlin klagt. Noch ehe er seine Braut sieht, teilt er ihr in einem Briefe mit, es gehe ihm gut und er bitte sie, auf ihre Gesundheit zu achten, daß ihrer Ehe Kinder entsprossen könnten, die den Neid der Feinde, die Freude der Freunde erwecken sollten.

Während der savoyische Krieg den König ins Feld gerufen hatte, wurde im Herbst 1600 der Groß-Stallmeister Roger de Bellegarde als

außerordentlicher Gesandter nach Florenz geschickt, und am 5. Oktober fand im Dome zu Florenz mit Entfaltung allen Prunkes die provisorische Vermählung statt. Der Kardinalnepot Aldobrandini zelebrierte die Feier, der Großherzog fungierte als Vertreter des Königs. Bei einem am Abend veranstalteten Balle erschienen unter anderem als allegorische Gruppen Juno auf einem Pfauenwagen, Minerva auf einem Rossegespann und sangen Hymnen zum Preise der Braut.[1] Wir wissen, daß Rubens bei den Feierlichkeiten zugegen war und finden in den Gemälden diese dekorativen Veranstaltungen, die der Zeit geläufig waren, verwertet.

In Spanien beurteilte man die Vermählung, weil sie in der Zeit des savoyischen Krieges stattfand, mit sehr geteilten Gefühlen; die begütigende Entschuldigung des Großherzogs fand nur eine kühle Erwiderung. Maria selbst aber, damals siebenundzwanzigjährig, sah ihrer glänzenden Zukunft als Königin des Landes, das eben begann, die Großmacht Spanien zu überflügeln, mit den kühnsten Hoffnungen entgegen.

Am 15. Oktober verließ sie Florenz und begab sich von Livorno aus auf der Prunkgaleere des Herzogs, deren Pracht von Zeitgenossen mit Bewunderung geschildert wird, nach Marseille; siebzehn Galeeren begleiteten sie. Der König, noch mit der Belagerung von Montmélian beschäftigt, war beim Empfange abwesend; die Großen des Hofes vertraten ihn. Er ließ Maria die Bitte aussprechen, sich nach Lyon zu begeben, wo er sie begrüßen werde. Die Freude des Volkes, wieder eine rechtmäßige Königin zu haben, äußerte sich in triumphalen Begrüßungen, eine Eskorte von zweitausend Edelleuten und Berittenen geleitete Maria nach Aix; am 20. November wurde sie in Avignon von dem päpstlichen Vizelegaten aufs prunkvollste aufgenommen, und während eines verschwenderischen Mahles traf die Kunde von der Einnahme Montmélians ein. Am 3. Dezember zog Maria in Lyon ein, auch hier jubelnd begrüßt, am 9. Dezember folgte Heinrich, und der Kardinal Aldobrandini vollzog die Trauung mit dem Könige selbst.

Ende Januar brach der König nach Paris auf, Maria folgte am nächsten Tage. Am 9. Februar zog die neue Königin in die Hauptstadt ein, und hier schon begann die Reihe der Demütigungen, indem der König Maria zumutete, die Verneuil zu begrüßen, in der Hoffnung, daß die beiden Frauen sich in ihre Rivalität ihm gegenüber schicken würden. Die Ehe mußte unglücklich werden. Die Geburt

[1] cf. Philippson, Heinrich IV., Band I, p. 331.

des Dauphin am 27. September 1601 rief im ganzen Lande ungeheuren Jubel hervor, Heinrich sprach in seiner Vaterfreude in einer Unterredung mit dem spanischen Gesandten die Hoffnung aus, daß der Dauphin und die kurz vorher geborene Infantin von Spanien dereinst durch einen Ehebund den dauernden Frieden zwischen den Ländern herbeiführen möchten, ein schneller Umschwung in seiner Gesinnung, der den Spanier nahezu aus der Fassung brachte. Es folgten Jahre innerer Unruhen, die Verschwörung der Familie d'Entragues, das Bironsche Komplott; von dem Vater der Marquise wurde die Herausgabe des Heiratsversprechens erzwungen, und dieser selbst und seine Tochter in Gewahrsam genommen.

Während Heinrich mit Sully eine segensreiche innerpolitische Tätigkeit entfaltet, die Finanzen durch ein praktisches Sparsystem regelt, zweckmäßige Normen der Verwaltung schafft, findet er mit seiner Gemahlin sich zeitweilig in leidlicher Uebereinstimmung zusammen, doch ihre Reserve, ihre leidenschaftliche Eifersucht, ihr Ernst weist seine Annäherung zurück, es kommt zu peinlichen Szenen, die nach Sullys Memoiren bis an Tätlichkeiten heranreichen, und so zieht sich der König, verstimmt und traurig, von Maria zurück und findet aufs neue seinen Trost bei der Verneuil, die längst begnadigt ist.

Maria, enttäuscht, empört, wendet sich zur Opposition. Aus Italien sind ihr auf ihren persönlichen Wunsch zwei Personen gefolgt, Concino Concini, ihr Sekretär, und ihre Kammerfrau Eleonora Galigai, die auf die Geschicke Frankreichs den unheilvollsten Einfluß ausübten. Die beiden hatten das Ehebündnis geschlossen und gewannen über die Königin eine immer wachsende Macht. Beide, von listiger, verschlagener, kalt berechnender Natur, leiteten die zu eigenen, tatkräftigen Entschlüssen unfähige Frau als willenloses Werkzeug ihrer ehrgeizigen Pläne.

Das Jahr 1610 brachte mit dem Erlöschen der erbberechtigten Linie von Cleve-Jülich-Berg die Frage des wachsenden österreichischen Uebergewichtes auf den Plan, und Heinrich beschloß, als der Erzherzog Leopold von diesen Landen Besitz ergriff, durch den Krieg der neuen Vergrößerung der Habsburgischen Macht Einhalt zu tun. In seinem Feldzugsplane ist wohl eine Aeußerung des immer wieder auftauchenden «Grand dessin» Heinrichs zu sehen, dessen letztes Ziel eben die Bekämpfung der Vorherrschaft Oesterreichs war.[1]

Um den Ehrgeiz der Königin zu befriedigen und ihr einen Be-

---

[1] Lavisse-Rambaud, Histoire universelle, Band V, p. 293.

weis seines Vertrauens zu geben, übertrug er ihr die Regentschaft unter Einsetzung eines verantwortlichen Ministerrates, ohne dessen Zustimmung die Königin keine wichtigen Entscheidungen treffen konnte. Mit einer Vorahnung des ihm bevorstehenden Geschickes empfahl er der Königin in einer Art politischen Testamentes, raschen Ministerwechsel und ungestüme Entschlüsse zu vermeiden, keine Fremden zur Regierung zuzulassen, den Großen des Reiches die königliche Autorität immer zum Bewußtsein zu bringen. Vor allem warnte er vor dem früher in anderer politischer Konstellation von ihm selbst begünstigten spanischen Heiratsprojekte, indem er die Erbin von Lothringen als künftige Gattin des Sohnes empfahl. Um Maria auch nach außen den Glanz der königlichen Würde zu geben, bewilligte er ihr die feierliche Krönung in St. Denis am 13. Mai 1610 und den Einzug in Paris, der drei Tage später stattfinden sollte. Unter der Teilnahme aller Prinzen und Prinzessinnen von Geblüt wurde die Zeremonie unter Entfaltung großartigen Pompes durch den Kardinal von Joyeuse vollzogen. Heinrich rief beim Anblick der Königin aus, daß er nie eine so schöne Frau gesehen habe. Damit ist erwiesen, daß er bei all seiner Treulosigkeit doch eine aufrichtige Liebe zu Maria hatte, deren Schönheit ihn sogleich in Lyon entzückte, und von der er einmal sagte, daß er, auch wenn sie nicht seine Gemahlin wäre, nicht aufgehört hätte, um ihre Neigung zu werben.

Am 14. Mai aber, als er von einer Besichtigung der von ihm selber geleiteten Vorbereitungen zum Einzuge Marias zurückkehrte, fiel Heinrich in den Straßen von Paris dem Mordstahl des Fanatikers Ravaillac zum Opfer.

Nun trat wirklich alles ein, was der König als warnende Mahnung ausgesprochen hatte; das Land wurde in zerrüttende Unruhen gestürzt und die glückliche Entwicklung zum Stillstand gebracht.

Marias Beichtvater, père Cotton, der spanische Gesandte, und vor allem Concini beraten mit Maria in einem Geheim-Conseil. Das Parlament tritt zusammen; die Zögernden werden durch das Hinzukommen des Maria ergebenen Herzogs von Epernon bestimmt, ihr die Regierung sofort zu übertragen. Der Graf von Soissons, der in Abwesenheit Condés nach Paris gerufen wurde, wollte im Namen der Großen, deren Zustimmung es bedurft hätte, Einspruch erheben, wurde aber durch Geldgeschenke zur Ruhe gebracht. Am folgenden Tage führte Maria den König Ludwig XIII. in feierlichem Zuge ins Parlament und dankte für den Beschluß.

Es beginnt eine ziellose Versöhnungspolitik, die Ansprüche der

Seigneurs werden durch Geld befriedigt, die früheren Minister werden zwar in ihren Aemtern belassen, doch der Haupterfolg der Verwaltung Sullys, der in der Bastille aufgehäufte Schatz, wird auf das gewissenloseste verschleudert. Sully zieht sich deshalb 1611 zurück, in seinem Abschiedsgesuche mit stolzen Worten seine Verdienste betonend.

Marias vornehmstes Ziel werden nun Heiratsprojekte, nämlich die Vermählung des jungen Königs mit der Infantin von Spanien und die der Prinzessin Elisabeth von Frankreich mit dem spanischen Thronfolger. Im Jahre 1612 wird der Vertrag mit Spanien unterzeichnet, in dem die Doppelhochzeit vereinbart wird. Mit Condé an der Spitze treten nun die Großen mit unmäßigen Forderungen auf, die Gelegenheit zur Opposition ausnützend; man geht so weit, in einem Manifeste an das Volk über die im Staate herrschende Unordnung Aufklärung zu bringen. Bouillon, Lesdiguières und Mayenne vereinigen sich und fordern die Einberufung der Generalstände. Concini, der Mann des Kompromisses, veranlaßt die Königin zu Unterhandlungen. Man verständigt sich in dem Uebereinkommen zu St. Menehould; es bleibt bei dem angefangenen System: Gelder, Gouvernements, Pensionen müssen die Unzufriedenen zum Schweigen bringen.

Das Volk wurde in den bürgerlichen Kreisen und in denen der Landbevölkerung nicht von diesen Vorgängen berührt, da die Steuern eher geringer als größer wurden, so lange die 40 Millionen des Staatsschatzes ausreichten.

Am 15. Oktober 1614 wurden die Generalstände nach Paris einberufen, um den Ausgleich zwischen den Forderungen der Regierung des Königs einerseits und der Stände andererseits anzubahnen. Maria ließ Ludwig großjährig erklären, um, durch die Königswürde des Sohnes gedeckt, ihre Pläne ungestörter verfolgen zu können. Trotzdem kam aber die Einigung nicht zustande; die Sonderinteressen waren zu entgegengesetzter Natur, als daß das Gesamtwohl des Staates hätte gefördert werden können. Und ehe die Denkschriften der Deputierten zur Erledigung kamen, wurden auf Marias Befehl die Sitzungen geschlossen.

Die Gewalt lag in den Händen Concinis, der, an sich eine unbedeutende Natur, aber nicht ohne bestechende Eigenschaften, von Maria mit Geschenken und Aemtern überhäuft wurde und immer mehr die Leitung des Staates an sich riß. Er umgab sich mit dem höchsten Glanze und nahm jede Gelegenheit wahr, den König seine Macht fühlen zu lassen, wodurch er sich mehr und mehr den Haß des jungen Ludwig zuzog, der im übrigen seine Zeit durch nichtige Spielereien vergeudete.

Im Jahre 1615 wurde die Doppelhochzeit mit großem Prunk vollzogen. Eine neue Liga kam 1616 zustande, aber sie wurde in gewohnter Weise durch einen Vertrag (zu Loudun) aufgelöst: um den Preis von sieben Millionen Pfund, die Condé und die Seinen erhielten. Condé wurde durch Concini, den Maria zum Marschall von Ancre gemacht hatte, feierlich in das Ministerconseil eingeführt und überbot durch eine glänzende Hofhaltung bei weitem die des jungen Königs.

In dieser Zeit gewinnt Armand Duplessis, der Bischof von Luçon und spätere Kardinal Richelieu, als Sekretär Concinis einen wachsenden Einfluß auf die Staatsleitung. Er sieht sich genötigt, gegen Condé einzuschreiten, der auf sein Betreiben verhaftet wird. Ludwig seinerseits jedoch gerät unter die Leitung eines neuen Günstlings, Charles d'Alberts, des Herzogs von Luynes. Dessen erste Tat ist die Ermordung Concinis: der Gardekapitän Vitry tötet den Verhaßten auf der Louvrebrücke durch einen Schuß in den Kopf. Nach seiner Beseitigung wird auch der intriganten Kammerfrau der Königin, die ihm zur Seite gestanden hatte, der Prozeß gemacht: die Galigai endet, durch das Parlament als Hexe verurteilt, auf dem Scheiterhaufen. Der letzte entscheidende Schritt der folgen mußte, ist dann die Entfernung der Königin selbst.

Vergebens suchte sie bei dem König eine Audienz zu erhalten, und erst, als sie sich bereit erklärte, Paris zu verlassen und im Schlosse von Blois ihren Wohnsitz zu nehmen, durfte sie mit dem König zusammentreffen; doch war durch ein strenges Zeremoniell jeder unerwarteten Aenderung vorgebeugt. Ihre Verbannung in Blois wurde bald zur Gefangenschaft, so daß ihr Sinnen und Trachten nur auf Befreiung aus dem unwürdigen Zustande gerichtet war. Der Herzog von Epernon bot seinen Beistand an, und auf einer Strickleiter mußte die Königin im Jahre 1619 ihre Flucht bewerkstelligen. Einige Edle geleiteten Maria zu dem Herzoge, der sie in Loches erwartete. Er brachte sie nach Angoulême in Sicherheit, wo er sie mit seinen Streitkräften beschützen konnte. Durch die Zusammenkunft von Tours, bei der Mutter und Sohn sich in liebevollem Einverständnis befanden, wurde jedoch eine vorläufige Einigung erreicht. Doch ihr Haß gegen Luynes war zu stark, und bald sah sie sich wieder um alle ihr gemachten Zugeständnisse getäuscht. So schloß sie sich denn gegenüber der Günstlingswirtschaft des Sohnes den Prinzen und Großen an; zugleich verbündete sie sich mit den Reformierten und wußte auch Spanien für sich zu gewinnen. Es kam zum förmlichen Kriege. Nach ungeahnt rascher Niederwerfung einiger aufständischer Bewegungen in der Nor-

mandie führte Ludwig XIII. seine Truppen in das Loiregebiet. Epernon und Vendôme befehligten die Truppen der Königin; aber die Befestigungen, die man am Pont-de-Cé geschaffen hatte, waren ganz unzureichend, so daß die königliche Streitmacht unter Condé und Luynes die der Königin in einer einzigen Stunde vollständig schlug. Der erzwungene Friede fiel doch günstig genug für sie aus, so daß ein leidliches Einvernehmen zwischen Mutter und Sohn zustande kam. Ja sie konnte mit noch immer lebendigen Ansprüchen auf Teilnahme an der Regierung nach Paris zurückkehren.

Indes blieb doch Richelieu, der die Versöhnung zwischen Maria und Ludwig aufs eifrigste betrieben hatte, der eigentliche Herr der Situation. Abwartend war er zunächst den Ereignissen gegenüber gestanden und hatte mehr und mehr die Entfernung Marias von den Staatsgeschäften veranlaßt. Er sorgte dafür, daß sie «das Uhrwerk des Staates nur von außen zu sehen bekam».

Als aber 1621 der Herzog von Luynes, der sich bis dahin einen bedeutenden Einfluß auf die Staatsgeschäfte zu sichern gewußt hatte, plötzlich starb, trat Maria selber an die Spitze des Ministerrates und gewährte Richelieu ahnungslos ihre Protektion. Nun ergriff der große Staatsmann, der sich an seinem Ziele sah, fester und fester die Zügel der Regierung, und zu spät erkannte Maria, daß sie in dem Kardinal ihren Meister gefunden hatte. Der Bruch zwischen der Königin und Richelieu ward unvermeidlich. Das seit längerer Zeit innerlich vorbereitete Zerwürfnis trat 1630 ein und blieb ein endgültiges. Maria versuchte freilich mit ihren gewohnten Mitteln die Absetzung des Kardinals zu betreiben, es kam zwischen ihr und Ludwig zu leidenschaftlichen Auseinandersetzungen, so daß sich der König verstimmt nach Versailles zurückzog, wohin Richelieu ihm folgte. Ludwig nahm ihn mit offenen Armen auf und schloß mit ihm ein unlösliches Bündnis. Es gelang, Maria noch einige Zeit, ähnlich wie in Blois, in Compiègne in Gewahrsam zu halten; alle Versöhnungsversuche aber blieben ohne Erfolg, und so entfloh sie schließlich in die spanischen Niederlande. Von dort und dann von London aus — ihre Tochter Henriette war unterdessen als Gemahlin Karls I. Königin von England geworden — betrieb sie ihre Rachepläne, ohne indessen die erhoffte Unterstützung zu finden. Da sie nun als Verbannte nicht in ihre Heimat Florenz zurückkehren wollte, fand sie endlich ein Asyl in Köln, wo am 3. Juli 1642 der Tod ihr ruheloses Dasein beendete.

Auf ihrem Sterbebette soll sie allen ihren Feinden verziehen haben, sogar dem Kardinal von Richelieu. Ihr Herz wurde im Kölner

Dome beigesetzt, der Leichnam blieb eine Woche im Dome aufgebahrt und wurde dann nach St. Denis übergeführt, wo auf Veranlassung des klugen Staatsmannes selbst eine große Trauerfeierlichkeit stattfand.

So fehlt ihrem Schicksal nicht eine gewisse Tragik. Eine Kindheit, in der sie ihre Mutter aus Gram über die Treulosigkeit ihres Gatten hatte sterben sehen, hatte ihren Charakter ernst gestimmt. Viele innere Kämpfe bereitete ihr die Untreue des eigenen Gatten. Durch unheilvolle Ratgeber beeinflußt, geriet sie in die endlosen Konflikte mit ihrem Sohne, ihr Wille zu Taten wurde durch ihr herrschsüchtiges und ruheloses Temperament irregeleitet, und das Urteil der Geschichte muß ihr die Anerkennung wahrer historischer Größe der Persönlichkeit versagen.

B. DER AUFTRAG UND DIE AUSFÜHRUNG.

Im Jahre 1617 lernte Gevaert, der Historiker aus der Schule des Justus Lipsius und intime Freund des Rubens, in Paris Claude Fabri de Peiresc kennen, der einer der universellsten und sympathischsten Gelehrten des damaligen Frankreich ist. Nach Vollendung seiner Lateinstudien ging er nach Italien, um sich dort der Jurisprudenz zu widmen, und wurde nach ausgedehnten Reisen, die ihn nach Flandern, Holland und England führten, Parlamentsrat in Aix, welches Amt er bis an sein Lebensende behielt. 1616 begab er sich nach Paris, wo er im Verkehr mit den hervorragendsten Gelehrten der Zeit sieben Jahre verweilte. Er war ein Mann von vielseitigster Bildung und feinem Kunstgeschmack. Weniger produktiv als aufnehmend, führte er mit den Gelehrten der Zeit eine bewundernswert umfassende Korrespondenz; es gibt kaum ein Gebiet menschlichen Wissens und menschlicher Kunstäußerung, auf dem er nicht zu Hause gewesen wäre. Seine Leidenschaft war das Sammeln von Gemmen und Münzen, in deren Beurteilung er es zur höchsten Kennerschaft gebracht hatte. Frei und materiell unabhängig lebte er seinen Neigungen, sein Haus war die Stätte aller nur denkbaren wissenschaftlichen Bestrebungen. Gleich vornehm von Geburt wie von Adel der Gesinnung, wird dieser Mann, den Bayle den «Geschäftsträger der Literatur und Wissenschaft» genannt hat,[1] eine der maßgebenden Persönlichkeiten für das Zustandekommen des Auftrages an Peter Paul Rubens, die von der Königin gewünschte malerische Aus-

---

[1] Rooses, Rubens' Leben und Werke, p. 344.

schmückung des Luxembourg auszuführen. Rubens bat Gevaert, sich in seinem Interesse an Peiresc zu wenden, um das Privileg der Freigabe seiner Stiche in Frankreich zu erlangen.

Peiresc, dem der längst berühmte Maler natürlich bekannt war, verschafft die Konzession und bittet zugleich Gevaert, doch seine Bekanntschaft mit Rubens zu vermitteln. Die antiquarischen Interessen bilden den Gegenstand des ersten brieflichen Austausches zwischen Rubens und Peiresc. Dieser äußert den Wunsch, daß Rubens doch ja nach Paris kommen möge, da er darauf brennt, den Künstler, mit dessen Geistesrichtung er sich namentlich durch die begeisterte Liebe zur Antike aufs innigste verwandt fühlt, persönlich kennen zu lernen. Die Absicht, nach Paris zu kommen, wird Rubens also schon vor diesem Briefe, der vom 26. November 1621 datiert ist, geäußert haben.[1] Am 23. Dezember schreibt Peiresc,[2] daß er — wahrscheinlich aus den der Königin nahestehenden Kreisen — erfahren habe, Rubens werde nach Paris kommen, um im Auftrage der Königin «einige Gemälde» für das Palais du Luxembourg auszuführen. Mit der lebhaftesten Ungeduld sieht Peiresc dem Kommen des Künstlers entgegen.

Die Königin Maria hatte seit dem Abkommen von 1620 ein leidliches Friedensverhältnis mit ihrem Sohne hergestellt und wandte nun ihr Interesse der Ausschmückung ihres 1612 bis 1620 erbauten Palais zu, das den Namen nach dem Besitzer des früher dort befindlichen Palastes, dem Herzog von Luxemburg, bis in unsere Tage behalten hat.

In der Nachbarschaft des Palastes ihres Günstlings Concini wollte sie sich einen sicheren Wohnsitz errichten. Die Königin befahl dem Architekten, Salomon de Brosse, möglichste Annäherung an den Stil des Palazzo Pitti, den sie besonders liebte, weil sie dort ihre Jugend verbracht hatte.

Der neue Bau stellt sich dar als eine unverkennbare Verbindung kraftvoller toskanischer Formensprache mit der in Frankreich üblichen Schloßanlage: nach der Straße zu ein eingeschossiger Galerie- und Portalbau, der in der Mitte von einem zweigeschossigen, kuppelgekrönten, pavillonartigen Aufbau mit Säulenstellungen beherrscht wird. An den Enden rechts und links befinden sich die kräftig vorspringenden zweigeschossigen Eckrisalite, welche die zwei die Cour d'honneur einschließenden, ebenfalls zweigeschossigen, das Hauptgebäude mit dem Portalbau an der Straße verbindenden Flügel in sich aufnehmen. Der

---

[1] Rooses und Ruelens, Korr. de Rubens, Band II, p. 296.

[2] Ebenda, Band II, p. 323.

Hauptbau hat drei Geschosse, vier Eckrisalite und gegen die Cour d'honneur zu einen vorspringenden Mittelbau. Stand man vor diesem, so befanden sich zur Rechten im zweiten Stockwerk die Audienz- und Prunkgemächer der Königin, aus denen man unmittelbar in das zweite Stockwerk des nach dem Vorderbau führenden Flügels gelangte. Diese Galerie, ein langgestreckter Raum mit je neun Fenstern zu beiden Seiten, war für Rubens' Gemäldezyklus bestimmt.

Rubens' Name und Ruhm war Maria nicht fremd. Vincenzo Gonzaga, der Herzog von Mantua, war es ja gewesen, der Rubens nach Italien berufen hatte. Seine Gemahlin Eleonora aber war Marias Schwester, und der König von Frankreich unterhielt zu Gonzaga, dessen leichtblütiges Temperament ihm zusagte, herzliche verwandtschaftliche Beziehungen. Er bat Eleonora, Patin beim Dauphin zu sein, und Vincenzo beabsichtigte, Rubens, der damals in Spanien war, nach Paris zu senden, mit dem Auftrag, dort die Schönheiten des Hofes für die Bildnissammlung seines genußfrohen Herzogs zu malen.[1] Rubens schob diesen ihm nicht zusagenden Auftrag auf seinen als Hofmaler in Paris lebenden Genossen Pourbus ab.

Indessen ging die direkte Veranlassung, Rubens den Auftrag zu geben, mit großer Wahrscheinlichkeit von der Erzherzogin Isabella der Niederlande aus, die einerseits zu Maria in lebhafter Beziehung stand, andererseits Rubens und seine Kunst sehr hoch schätzte. Der niederländische Gesandte, Baron de Vicq, wird kaum mehr als ein Vermittler des Auftrages gewesen sein. Kein Dokument beweist, daß die Anregung auf ihn direkt zurückgeht, wie mehrfach behauptet wird. Seine Teilnahme scheint sich auf die Einleitung der Verhandlungen mit Claude de Maugis, dem Abbé von St. Ambroise und Schatzmeister der Königin, beschränkt zu haben.

Im Anfang Januar 1622 trat Rubens die Reise nach Paris an. Von der Infantin Isabella, die durch den Tod ihres Gemahls Herrin von Flandern geworden war, nahm er außer wichtigen politischen Instruktionen als Geschenke für die Königin ein aus Emailplaketten bestehendes Halsband und einen Bologneser Hund mit, der dann auf den Gemälden mehrfach Platz finden muß. Am 11. Januar ist Rubens bereits in Paris, wie aus einem Briefe Peirescs hervorgeht. Der Zauber seiner Persönlichkeit ergriff auch die Königin. Als Weltmann mit reicher diplomatischer Erfahrung und vornehmem Wesen fand er sich rasch in die einigermaßen heikle Situation. Bis zum 26. Februar dauerten

[1] Michel, Gall. de Méd., p. 6.

die Verhandlungen. An diesem Tage seiner Abreise wurde der Vertrag unterzeichnet, der ihm für die Summe von zwanzigtausend Talern die Ausmalung von zwei Galerien vorschrieb. Es wurde ihm gewährt, zu Hause zu arbeiten unter möglichster Beschleunigung der Vollendung. In persönlichen Besprechungen mit Maria, der als ihr Kunstratgeber der Abbé von St. Ambroise zur Seite stand, und unter dem lebhaften Anteil Peirescs, der sich Rubens ganz und gar widmete, wurde das schwierige Programm fixiert. Die unliebsamen Erinnerungen an die fortwährenden Zerwürfnisse zwischen Mutter und Sohn waren noch in zu frischer Erinnerung, als daß nicht manche den Tatsachen wirklich entsprechende Darstellung von vornherein hätte ausgeschlossen werden müssen. Es galt oft, gerade das Geschehene zu verhüllen und zu verschleiern; was dem Bewußtsein der Zeit klein und häßlich erschien, was sich uns unter der historischen Kritik als eine unaufhörliche Folge von Ränken und Zwistigkeiten darstellt, zur Größe zu erheben. Die Unterhandlungen endeten mit der Feststellung eines Programms, von dem weiter unten die Rede sein muß.

Mit wachsender Herzlichkeit bildet sich in diesen Tagen das Freundschaftsverhältnis zwischen Rubens und Peiresc aus. Peirescs Briefe an seine Freunde können sich des Lobens und Preisens über den seltenen Mann nicht genug tun. Ihn, den großen Gelehrten, setzt Rubens' enormes Wissen derart in Erstaunen, daß er bekennt, in diesen Tagen mehr Archäologie gelernt zu haben, als sonst in zehn Jahren.[1] Die Anmut seiner Umgangsformen entzückt den feingebildeten Edelmann so sehr, daß er eine förmliche Propaganda in Szene setzt, um Rubens in Paris festzuhalten; denn es könne keinen liebenswürdigeren Menschen geben, als ihn.[2]

Während der folgenden Monate bleibt Peiresc in eifriger Korrespondenz mit Rubens, mitteilend, ratend, helfend, wo er kann. Auch die Berater der Königin, Richelieu an der Spitze, stehen dem Werke mit freundlichem Interesse gegenüber.

Im Vertrag vom 26. Februar 1622 waren 15 Bilder vereinbart: 1. Die Geburt Marias. 2. Die Erziehung Marias. 3. Die Porträtüberreichung. 4. Die Vermählung Marias. 5. Die Ankunft in Marseille. 6. Die Ankunft in Lyon. 7. Die Geburt Ludwigs. 8. Die Krönung Marias. 9. Der Tod Heinrichs IV. und Marias Regentschaft. 10. Die Einnahme von Jülich. 11. Der Friede der Regentschaft. 12. Der

---

[1] cf. Rooses, Rubens Leben und Werke, p. 350.
[2] cf. Rooses, a. a. O., p. 350.

Rat der Götter. 13. Die Hochzeit Ludwigs XIII. 14. Die Hochzeit der Königin von Spanien. 15. Die Erklärung der Großjährigkeit Ludwigs XIII. Zwischen 14 und 15 sollten vier Flächen für später noch zu bestimmende Bilder freibleiben. Ende August teilt Peiresc Rubens im Namen der Königin mit, er möge als Sujets für die vier noch unbestimmten Bilder folgende Vorschläge annehmen: Abreise von Paris nach Concinis Ermordung; die Abreise nach Blois; der Vertrag von Angoulême; die Feindseligkeiten am Pont-de-Cé; die volle Aussöhnung. Auf Peirescs Vorschlag wurde noch der Abschied des in den Krieg ziehenden Königs angenommen. Rubens verwandte sich lebhaft für den «Rat der Götter» vor dem «Feldzug nach Jülich». Er brachte diese Idee in der «Regentschaft der Königin» zur Ausführung. Der «Feldzug nach Jülich» fiel weg, die «Abreise von Paris» wurde durch die «glückliche Regierung» ersetzt, die beiden Hochzeitsbilder wurden in ein Gemälde zusammengefaßt, der Friedensschluß auf drei Bildern dargestellt, die die Bezeichnung «Versöhnung», «Friedensschluß» und «Begegnung der Königin mit Ludwig XIII.» erhielten.

Die Maße zu 16 Gemälden erhält Rubens am 8. April durch Salomon de Brosse. Alle haben die gleiche Höhe von 11 1/2 Fuß (ca. 4 m), die acht Bilder der linken (Außen-) Wand haben ca. die gleiche Breite von je 9 Fuß (ca. 3 m), die Gemälde der rechten (Hof-) Seite haben wegen der etwas schmaleren Fenster eine größere Breite. Die Wandlänge der Galerie mit den Fensterdurchbrechungen beträgt etwa 60 m, die Breite 8 m.

Der am 19. Mai von Rubens eingereichte definitive Plan wurde von der Königin mit noch einigen Aenderungen am 1. August angenommen. In diese Zeit fällt die Ausführung der Skizzen. Am 8. September waren acht große Gemälde nahezu vollendet. Dem Ansinnen des Abbé von St. Ambroise, die Skizzen vorzulegen, widerstand Rubens mit Entschiedenheit, um sich nicht neuen Unterbrechungen seiner Arbeit und unerwünschter Kontrolle auszusetzen.

Die Maße der drei großen Gemälde wurden ihm am 3. November 1622 gesandt; die Höhe betrug 4, die Breite 7 1/4 m.

Am 9. Mai 1623 erhielt er die Einladung, mit den fertigen Gemälden nach Paris zu kommen, wo er Anfang Juni mit neun Bildern eintraf. Maria sowohl wie auch Richelieu äußerten ihre volle Zufriedenheit; am Ende des Monats kehrte der Künstler nach Antwerpen zurück.

Ende 1623 ist das ganze Werk — nach einem Briefe Rubens' an Valavès, der an Stelle des nach Aix übergesiedelten Peiresc sein Kor-

respondent geworden ist —, so weit gefördert, daß er es in sechs Wochen ganz vollenden zu können glaubt.[1]

Die Königin verlangt, daß er am Anfang Februar 1624 in Paris sein soll. Rubens muß daher, da der auf Wagen zu bewerkstelligende Transport der Gemälde eine Zeit von 14 Tagen beansprucht, seine Arbeit unterbrechen, um die Farben trocknen zu lassen. Er beklagt sich Valavès gegenüber wegen der Forderung der Königin, die es ihm unmöglich mache, das Werk ganz zu vollenden, er müsse nun in Paris eine Retouche vornehmen. Ungefähr zur festgesetzten Zeit kommt Rubens nach Paris und richtet sich ein Atelier ein, in dem er zunächst die noch fehlenden Porträts auf dem Krönungsbilde hinzufügt. An Stelle der «Abreise von Paris» muß er in einer unbegreiflich kurzen Zeit «die Glückseligkeit der Regierung» gemalt haben, die an Pracht des Kolorits, an Reichtum der Erfindung zu den hervorragendsten Schöpfungen des Zyklus gehört.

Ein für Rubens glücklicher Zufall brachte die Verschiebung der bevorstehenden Hochzeitsfeierlichkeiten der Prinzessin Henriette mit Karl I. von England. Am 8. Mai fand die Verlobung, am 11. die provisorische Vermählung statt. Zu dieser Feier erfolgte die Eröffnung der Galerie. Aus einem Brief an Peiresc erfahren wir, daß Maria mit dem Werke aufs höchste zufrieden ist: «La reine est très contente de mon oeuvre, ce qu'elle m'a dit de sa propre bouche, et elle le répète toujours à tout le monde.»[2] Auch der König setzte nach diesem Briefe zum ersten Male seinen Fuß über die Schwelle des Luxemburg-Palais, und äußerte «alle Genugtuung» über das Werk. Der Abbé von St. Ambroise diente ihm als Führer und verstand, wie Rubens rühmte, meisterhaft, den wahren Sinn einiger Darstellungen zu verschleiern, um nicht Anlaß zu neuem Zwist zwischen Mutter und Sohn zu geben. Rubens bemerkt, daß keinerlei Gelegenheit zu falschen Auslegungen bestanden haben würde, wenn man ihm nur ganz freie Hand bei der Auswahl der Stoffe gelassen hätte.

Aus dieser Zeit stammt auch das in seinem Nachlasse angeführte, jetzt im Prado befindliche Porträt Marias, das die Königin sitzend, in schwarzem Gewande darstellt; etwas matronal, dabei von einer außerordentlichen Feinheit des seelischen Ausdrucks. Die beinahe derben, ja brutalen Züge, die man in den drei ungemein lebendigen, bei dem ersten Aufenthalt in Paris gefertigten[3] Porträtzeichnungen

---

[1] abgedruckt bei Rooses, Band III, p. 263.

[2] cf. Rooses, Oeuvre, p. 263, (Band III), Brief vom 13. Mai 1625.

[3] Eine derselben publ. bei Rooses, Oeuvre, Tafel Nr. 422. Diese Zeichnung ist das Urbild aller Porträts der Königin im Zyklus.

der Königin sieht, sind hier zu hoheitsvoller Würde mit einem leisen elegischen Anklang abgeklärt.

Rubens' Aufenthalt zieht sich bis Anfang Juni hin, sei es infolge der nachträglichen Bestellungen — vom 20. Mai ab malte er ein großes Reiterbildnis des Herzogs von Buckingham, — sei es auch durch die diplomatischen Missionen, deren er sich im Auftrage Isabellas zu entledigen hatte.

Am 12. Juni ist er in Antwerpen eingetroffen, und berichtet seine glückliche Heimkehr in einem Briefe an Peiresc noch an demselben Abend, während sein Haus von den ihn beglückwünschenden Freunden angefüllt ist.

Die Bezahlung wurde lange hinausgezögert, was Rubens oft Anlaß zu Klagen in seiner Korrespondenz gab. Er vermied aber allzu heftiges Drängen, um sich den Auftrag, die zweite Galerie auszuschmücken, zu erhalten.

Die Ausführung der gewaltigen Arbeit dauerte also vom Juni 1622 bis zum Mai 1625. Das Außerordentliche dieser Leistung muß um so mehr zum Bewußtsein kommen, wenn man erwägt, daß nebenher natürlich andere große Aufträge ausgeführt werden mußten. In Paris erhielt Rubens den Auftrag von Ludwig XIII., den Zyklus der Geschichte Konstantins für ihn zu malen, von dem die ersten Kartons bereits 1622 in Paris waren. Auch bemühte er sich zur selben Zeit schon, sich den Auftrag für das Parallelwerk zur Galerie der Maria zu sichern, die Verherrlichung Heinrichs IV., die als Zyklus die andere Galerie schmücken sollte, nach der Vereinbarung im Vertrage.

Rubens' diplomatische Bemühungen im Dienste Isabellas blieben aber Richelieu nicht verborgen, und durch Intrigen aller Art wurde Maria von der Beibehaltung dieses Auftrages, an dem Rubens so sehr viel gelegen war, abgebracht. Der Kardinal war derart in seine Staatsgeschäfte vertieft, daß er bei Rubens' zweitem Aufenthalte in Paris keine Zeit fand, ihm zur Besprechung des Planes zu empfangen. Der Künstler beklagte sich darüber, — das Sujet sei so großartig, daß es hinreiche, zehn Galerien damit auszufüllen. Doch immer trat der Plan zurück, noch 1629 schlug Richelieu Maria vor, den Auftrag italienischen Künstlern zuzuwenden; Giuseppe Cesari, Cavaliere d'Arpino, und Guido Reni kamen in Betracht, Rubens behielt aber den Auftrag. Allerlei Hindernisse, eine diplomatische Mission nach Spanien, die am französischen Hofe sich erhebenden Schwierigkeiten hemmten die Ausführung, und mit der Vertreibung Marias war das Schicksal des Werkes besiegelt, das vielleicht, wie die erhal-

tenen Anfänge zeigen, das größte unter seinen historischen nicht nur, sondern unter all seinen Werken geworden wäre. Die großen unvollendeten Gemälde «die Schlacht von Ivry» und «Heinrich zieht als Triumphator in Paris ein»[1] gehören zu den höchsten Leistungen der Historienmalerei, die die Kunstgeschichte kennt. Auf die Komposition wird noch weiterhin kurz einzugehen sein.

An der Ausführung der Gemälde des Maria-Zyklus hatten, wie seit langem bei allen großen Werken, die aus Rubens' Atelier hervorgingen, die Mitarbeiter großen Anteil. Unter ihnen ist Justus von Gent zu nennen, von dem wir wissen, daß er bei der definitiven Aufstellung in Paris war. Snyders und Wildens kommen für die Ausführung des Beiwerkes und der Hintergründe in Betracht. Doch das Gesamtwerk bleibt die große Tat des Einen, das beweist einfach der Vergleich der Gemälde mit den Skizzen, deren fast vollzählige Erhaltung ein selten glücklicher Zufall ist. Bis auf die wenigen nach Kopenhagen und Petersburg gekommenen Skizzen ist die Gesamtheit in der Münchner Pinakothek vereinigt, und man kann aus ihrem eingehenden Studium einen Einblick in die unaufhörlich wirkende, mit beispielloser Leichtigkeit gestaltende Schöpferkraft des Rubensschen Genius gewinnen, wie nicht leicht an anderem Orte. Auch hierüber wird noch zusammenfassend zu reden sein.

Die Hauptfiguren in den Gemälden, alle wichtigen Porträts, sind von Rubens' eigener Hand. Alle Gemälde sind von ihm übergangen, so daß an dem Zustandekommen der letzten und höchsten Wirkung der Künstler selbst einen viel größeren Anteil hat, als man sich gewöhnt hatte, anzunehmen. Pflegte er doch selbst Bilder, die sein Pinsel retouchiert hatte, als Originale zu bezeichnen.

Restaurierungen der Gemälde sind mehrfach vorgenommen worden. Mols, ein Beurteiler des 17. Jahrhunderts,[2] findet keine Spur von der «Fleur de la retouche» des Rubens mehr. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts hat der große Rubens-Bewunderer Delacroix sich im günstigsten Sinne über ein Verfahren, den alten Firnis zu entfernen, ausgesprochen, und eine bei der Weltausstellung 1900 mit aller Sorgfalt bewerkstelligte Reinigung zeigt, daß die leuchtende Pracht des Rubensschen Kolorits — auf den einzelnen Bildern mehr oder weniger — ebenso schön und frisch erhalten ist, wie auf den übrigen Werken des Meisters.

---

1 Florenz, Uffizien.

2 Rooses, Oeuvre, Band III, p. 363.

Als das Palais im Jahre 1802 an den Senat überging, wurde die Galerie zugleich mit dem Erdgeschoß durch den Architekten Chalgrin zu einem großen Treppenhause im Empirestil umgestaltet.[1] Die Gemälde wurden nach dem Louvre gebracht.

Ein im Jahre 1706 von Paillet aufgenommenes Inventar erwähnt noch 12 Landschaften in vlämischer Manier und zwölf als Flachreliefs gemalte Grisaillen von 16 Zoll Höhe und 4 Fuß 4 Zoll Breite, die unter den Gemälden in dem Holzgetäfel angebracht waren.[2] Ueber die weitere ornamentale Ausschmückung des Raumes geben uns weder Notizen noch Abbildungen Auskunft.

---

[1] Hustin, Palais du Luxembourg, p. 20, 64, 65.
[2] Ebenda, p. 60.

II. DIE ANALYSE DER GEMÄLDE

VORBEMERKUNG

Vor der Besprechung der Gemälde muß noch eine kurze Aufklärung über ihre Anbringung in der Galerie gegeben werden. In den «Entretiens sur la peinture» (Paris 1696) sagt Félibien über diesen Raum folgendes: «Da die Galerie auf beiden Seiten von Fenstern durchbrochen wird, die nach dem Garten hinaus gehen, sind die Gemälde zwischen den Fenstern an den Wandflächen angebracht, zehn auf jeder Seite, und eines am Ende der Galerie. Das 1. bis 10. auf der Gartenseite, das 11., «der Tod des Königs und die Regentschaft Marias» am Ende der Galerie an der Querwand. Das 12. auf der Hofseite, bis zur «Zeit, die die Wahrheit enthüllt». Am anderen Ende der Galerie, über dem Kamin, die Königin als Pallas; über den Türen die Porträts ihrer Eltern.»

Diese beiden Türen waren die, durch welche der Betrachter aus Marias Audienz-Zimmern in die Galerie eintreten mußte.

Auf der linken (Garten-) Seite begann der Zyklus. (s. o. die Beschreibung des Luxemburg-Palais.)

Im Verlauf der Betrachtung der Gemälde soll untersucht werden, inwiefern die Komposition auf diese Anbringung des Zyklus in dem Raume der Galerie sowie auf die Ortsbewegung des an der linken Seite (in der Gehrichtung) mit der Aufnahme der Darstellungen beginnenden Betrachters Rücksicht genommen hat. Vielleicht ließe sich hier ein durchgehendes künstlerisches Gesetz nachweisen, das auf die Gestaltung des Werkes einen entscheidenden Einfluß ausübte.

Die Besprechung der Einzelgemälde geht in der Regel von dem ausgeführten Bilde aus und zieht am Schlusse die Skizze zum Vergleich heran.

Die Porträts der Eltern Marias und Maria als Minerva.

Die Eltern Marias werden in historischen Porträts ohne jedes allegorische Beiwerk dargestellt.

I. Das Porträt des Vaters der Maria, des Großherzogs Franz II. von Toskana, befand sich über dem linken Eingang zur Galerie. Der finstere, gewalttätige Charakter des 1597 verstorbenen Herrschers kommt in den brutalen Zügen zum vollen Ausdruck. Er steht im schwarzen Ordensgewande, mit hermelingefüttertem Umhang, der die in die Seite gestemmte Linke bedeckt, während die Rechte sich auf einen Stab stützt, auf einer Estrade. Links ist ein roter Vorhang angebracht, rechts sieht man den Himmel in hellem Lichte.

Das imponierende Porträt wird natürlich, wie auch das der 1578 gestorbenen Mutter Marias, auf ein früheres Kunstwerk als Vorbild zurückgreifen. Die Skizze in Kopenhagen zeigt nach Rooses keine Abänderung des Hauptbildes.[1]

II. Das Porträt der Mutter Marias, der Großherzogin Johanna von Oesterreich, der Tochter des Kaisers Ferdinand, stellt die Fürstin dar im reichen Goldbrokatgewande, ein federgeschmücktes Barett mit Perlen auf dem Haupte; die Linke faßt lose eine um den Hals über die Brust hängende Perlenkette, die herabhängende Rechte die von hinten über das Gewand vorgezogene Schleppe. Ein roter Vorhang belebt den dunkel gehaltenen Hintergrund, den eine Mauer und ein Stück Himmel bilden. In dem sehr lebendigen Gesicht der mit zweiunddreißig Jahren verstorbenen Großherzogin, deren Ehe durch das Verhältnis ihres Gemahls mit Bianca Capello so unglücklich wie möglich war, zeigt sich die vom Vater ererbte, energielose Aengstlichkeit, die ihr Verhängnis wurde. — Die Skizze in Kopenhagen zeigt nach Rooses Purpurfarbe des Gewandes anstatt der braunen des Bildes. Die grünbewachsene Mauer mit dem Himmel darüber ist in hellerer Tönung gegeben, als auf dem Hauptbilde.

III. Maria als Minerva. Ueber rotem Gewande, das die rechte Brust freiläßt, trägt sie den blauen Lilienmantel und einen die obere Körperhälfte umflatternden, goldfarbenen Ueberwurf. Die vorgestreckte Rechte trägt eine kranzaufhebende, palmenzweigtragende, goldene Viktoria, die Linke das Szepter. Das Haupt bedeckt ein mit mächtiger Feder geschmückter Helm. Den Vordergrund bedeckt starrendes Kriegsgerät, links ist ein Ausblick in die Landschaft, rechts ein aufsteigendes Zeltdach gegeben. Zwei Putten mit rötlichem und

---

[1] cf. Rooses, Oeuvre, Band III, p. 254.

blauem Bande um die Körper halten über Marias Helm einen Lorbeerkranz. Gelbliches Licht erfüllt den bewölkten Himmel. — Die Skizze in Petersburg zeigt nach Rooses vor allem den Unterschied, daß Maria sitzend dargestellt ist.[1] Das Bild war, wie gesagt, als dekoratives Prunkstück über dem Kamin der Eingangsseite angebracht.

Während also die Porträts der Eltern Marias realistisch die Personen im Zeitkostüm wiedergeben, wird Maria in einem Idealporträt dargestellt: Sie erscheint als die Kriegsgöttin selber. Wohl sehen wir in ihr durch die unverkennbare Porträtähnlichkeit die Königin, aber sie steht vor uns da in einer Metamorphose, die ihr eine erhöhte Bedeutung gibt. Die Phantasie des Betrachters wird durch diesen Kunstgriff zur Auffassung des Zyklus in seiner poetischen Freiheit vorbereitet.

DER ZYKLUS.

1. Die Bestimmung des Schicksals der Maria.[2]

Zwischen Himmel und Erde thronen auf Wolkengebilden die drei Parzen, die den Lebensfaden der Maria spinnen. Sie lassen den Faden, den die oberste der Schicksalsgöttinnen aus dem Rocken zieht, durch ihre Hände gleiten, an goldener Spindel, der Erde zu. Nicht die düsteren Gestalten sind es, die in unserer Vorstellung erstehen, wenn wir von Parzen sprechen, sondern vor unserm Blick erscheinen drei Frauenleiber in üppiger Schönheit. Das bedeutet zugleich das künstlerische Glaubensbekenntnis des Rubens, — Kraft und Fülle des Lebens ist Schönheit.

In ihrer vollen Körperlichkeit sind sie als Wesen mit genau derselben Blutwärme dargestellt, wie die agierenden Menschen der folgenden Historienbilder. Mit voller Absicht betont Rubens die plastische Fülle der Körper, denen die Gewänder nur als Folie dienen, damit die leuchtende Karnation, durch die Farbe der Mäntel gehoben, sich um so strahlender abhebt vom dunklen Wolkengrunde. Nach einem bei Rubens (in den Grazien-Bildern, im Parisurteil) mehrfach zu beobachtenden Prinzip sind die drei Körper annähernd in den drei Hauptansichten gegeben, einander zu einer plastischen Einheit ergänzend, um die Vorstellung der Wirklichkeit desto unfehlbarer hervorzubringen. Aus olympischen Regionen kommend, verdichten sich diese Erscheinungen rasch zu Menschen aus Fleisch und Blut, und damit ist eine der vornehmsten Absichten des Künstlers offenbart: Er will

---

[1] cf. Rooses, Oeuvre, Band III, p. 253.

[2] Abb. 1.

keinen Unterschied zwischen wirklichen Menschen und den der poetischen Vorstellung entsprungenen Wesen bestehen lassen, sondern diese sollen ebenso leibhaftig erscheinen wie jene, sie sollen zur Einheit einer künstlerischen Welt verschmelzen. Ueber den Parzen schwebt in Wolken das oberste Götterpaar; Juno erbittet, sich an die rechte Schulter des Gemahls lehnend, ein günstiges Schicksal für Maria, und der Gott, den linken Arm lässig auf den vom Luftstrom aufgebauschten Mantel gelehnt, blickt in ruhiger Haltung nach unten, das Werk der Schicksalsgöttinnen beobachtend. Kann der Göttervater in das Werden dieses Menschenschicksals eingreifen? Lenkend und beratend wohl, doch nicht befehlend; aber seine Gegenwart allein schon bedeutet das verheißungsvolle Zeichen, unter dem dieser Lebensfaden gesponnen wird. Der Adler, das Wahrzeichen seines Gebieters, den Blitz, in den Fängen, schwebt mit ausgebreiteten Schwingen unter Jupiter und späht auf die Parzen. So erscheint er als Träger der Inspiration, die der Gott den Parzen gibt.

Fragen wir nun nach der Komposition: Rubens gibt den freien Luftraum, und die nahe Erdoberfläche mit ihren horizontal gerichteten Buschwerkstreifen dient nur der Lokalisierung der Erscheinung, weckt die Vorstellung des Vorübergleitens. Jupiter und Juno mögen, durch den Adler getragen, in ihrer Wolkenhöhe bleiben; bei ihnen wird durch den Adler, von dem ein Teil der Schwinge durch den Bildrand abgeschnitten ist, der Eindruck des seitlichen Vorübergleitens hervorgerufen, und auch die Parzen schweben so vorbei, als Vision eines Augenblicks gedacht. Und doch müssen diese Körper nach dem Gravitationsgesetz — wenn wir so sagen dürfen — herabsinken, denn nach der Erde zu steigert sich die Wucht der Körper. Die oberste Parze ist fast frontal mit Linksdrehung des Oberkörpers gegeben, die mittlere, halb vom Rücken gesehen, ist in geschlossenerem Körperumriß dargestellt; aus der Rechten der Schwester empfängt sie den Faden, ihn zu der dritten Parze vorleitend, die in völliger Seitenansicht, mit übereinander geschlagenen Knieen, dasitzt und ihn, nach oben blickend, mit der erhobenen Linken empfängt, um ihn dann samt der Spindel herabgleiten zu lassen.

Von oben nach vorn unten geht der Zug der Bewegung, als deren Leitfaden im eigentlichen Sinne der Schicksalsfaden in den Händen der Frauen gelten darf. Ihre Körperbewegung wird zur Funktion dieser mittleren Kompositionsaxe, die in gleicher Weise zur Grundlage der Vorstellungseinheit und der Bildeinheit wird. Denn ein Vorgang ist es, der hier angesponnen wird, ein Geschehen vermittelt uns die

Tätigkeit der Göttinnen : Aus Uranfängen, von den Höhen des Olymp selber hergeleitet, entwickelt sich der Anfang dieses Geschehens im poetischen Sinne, und die Erscheinungseinheit für das Auge wird nun durch die Komposition der Körper hergestellt, durch ihre Aktion einerseits, durch die Steigerung des plastischen Körperwertes andererseits.

Als letzter Faktor der malerischen Einheit der Erscheinung kommt das Licht und die Farbe hinzu: eine sanfte, goldene Glorie umstrahlt das Götterpaar, ihr Licht auch über die Parzen ausströmend; dann geht der Glanz unter im Wolkengrau; in dämmerndem Lichte nur liegt die hügelige Abendlandschaft, zu der die Erscheinung sich herabsenkt. Hinter dem Haupte der rechts sitzenden Parze wirkt der hellrote Mantel des Jupiter als eindrucksvolle Folie für ihr blondes Haar; Karmin mit Weiß gehöht, Blau und Grün sind die Farben der Mäntel der Parzen über dem grauen Grundton des Gewölkes, der nach unten hin dem Gelb des Lichtes die führende Rolle abnimmt. Der Kolorist Rubens zeigt sich hier: durch Licht- und Farbenwerte allein erreicht er eine Steigerung des Wirklichkeitsgefühles im Beschauer, und als weitere entscheidende Instanz kommt die zunehmende Größe der Körper hinzu. Das Hauptanliegen der Komposition ist das ruhige Verweilen vor der Gruppe der Parzen, die einen bleibenden Wert darstellt. Aus den überirdischen Regionen werden wir nach dem wirklichen Schauplatze des Geschehens hinabgeleitet. Auf das weitere führt die nach rechts gewandte Gestalt der untersten Parze hin, deren rechter Arm die Bewegung des Beschauers zum nächsten Bilde hin sozusagen vorschreibt.

Noch eins muß von diesem Bilde gesagt werden: Wir sind am Anfang eines zeitlichen Verlaufes; im poetischen Sinne wird uns eine Einleitung gegeben, die sich in die Erscheinung dieses Dreiklanges von Körpern mit einem abschließenden Oberton umsetzt. Das heißt, mehr noch als die plastische wird die musikalische Empfindung ausgelöst. Mit der Einführung dieses Begriffes soll nicht mehr behauptet werden, als daß eine Analogie des Empfindens zu dem musikalischen Introitus, dem Präludium, das mit einem kraftvollen Akkord einsetzt, in der Seele des Künstlers aufgetaucht sein mag, die vielleicht mitbestimmend für die Betonung der Körper- und Lichtwerte wurde; daß vom Beschauer der Beginn des zeitlichen Verlaufes, wie er im Zyklus ganz ähnlich wie in der Zeitfolge des musikalischen Kunstwerkes sich darstellt, als Grundakkord des Ganzen empfunden werden kann.

Die Skizze im Louvre ist mit der des letzten Bildes, des «Triumphes der Wahrheit», zusammen auf eine Tafel gemalt. Diese Tat-

sache zeigt uns, wie Rubens arbeitet: er schafft die Komposition im großen, Anfang und Ende zugleich umspannend. Das läßt auch vermuten, daß in allem, was dazwischen liegt, eine bewußte Disposition getroffen wurde.

Der linken Parze ist eine ganz andere Stellung als im Bilde, nämlich nach links gedreht, gegeben. Durch die Aenderung im Hauptbilde wird eine größere Geschlossenheit und eine intensivere Beziehung der Gestalten untereinander erreicht.

2. Die Geburt der Maria.

Wir kommen zu dem ersten Stück des geschichtlichen Verlaufes. Nach den überlieferten Erklärungen der allegorischen Gestalten, die hier mit möglichster Kürze übernommen werden muß, ist der fackeltragende Genius die Geburtsgöttin Lucina. Die Fackel bedeutet nach einem Briefe von Rubens an Valavès das Lebenslicht der Maria.[1] Lucina legt das Kind in den Arm der Florentia, die, vor den gewaltigen Portalsäulen eines Palastes sitzend — es ist wahrscheinlich die Gartenseite des Palazzo Pitti gemeint — durch das zu ihren Füßen von zwei Putten herbeigetragene Lilienwappen und die Mauerkrone, in der man sogar die Domkuppel erkennen kann, charakterisiert ist. Rechts zu ihren Füßen im Vordergrunde liegt mit übereinander geschlagenen Beinen der Flußgott Arno, mit dem linken Arm auf eine Vase gestützt, mit dem rechten umfaßt er einen neben ihm ruhenden Löwen. «Am Himmel ist geschäftige Bewegung»: drei Genien umschweben die Mittelgruppe, zwei blumenstreuend, der dritte mit dem Füllhorn und den Insignien der Königswürde. In den Wolken wird noch das Tierkreiszeichen des Schützen sichtbar, unter dem Marias Geburt stattgefunden haben sollte. Astronomische Gelehrsamkeit fand heraus, daß diese Rechnung nicht stimmte: der Stier sei das betreffende Zeichen gewesen.

Die mächtigen Portalsäulen zwingen mit einem wuchtigen Akzent zum Innehalten. Von ihnen aus führt der Zug der drei schwebenden Gestalten nach rechts hin; er umkreist im Bogen die Mittelgruppe, kommt auf sie zu und übt mit zentripetaler Kraft eine lebendige Wirkung gegen das starre tektonische Gebilde des Tores aus, vor dem, das Moment der Ruhe im plastisch-statuarischen Sinne betonend, die Florentia mit dem Kinde thront. Ist diese Stadtgöttin in ihrem Körpermotiv nicht als eine Wiederholung der unteren Parze mit nur

---

[1] Abgedruckt bei Rooses, Oeuvre, Bd. III, p. 223; datiert vom 29. Oktober 1626.

geringen Abwandlungen der Haltung erkennbar? Aber sie erscheint kostümiert und mit dem Kinde im Arme als — Madonna. Als Ergänzung des festen Erdengrundes ist rechts unten schwer lastend, als gewaltige Körpermasse der Flußgott mit seinem Löwen und mit seinem Quellgefäß breit gelagert, um die Bildecke auszufüllen. Eine trennende Diagonale führt von links vorn nach rechts in die Bildtiefe, in die Region des leeren Raumes, die Möglichkeit freier Bewegung gewährend für den Blick, der auf dieser Bahn das Bild verläßt, während die Diagonale von links oben nach rechts unten vom Gestaltendrange erfüllt ist.

Im Sinne zentralisierender Komposition um eine mittlere Vertikalachse wirkt auch die Erscheinung des Sternbildes in den Wolken droben. Auf dem Körper des Kindes kommt der Blick zur Ruhe, sich in den Inhalt des Bildes versenkend. Dann aber folgt das Auge, indem es die Bildfläche noch einmal durchmißt, den drei Parallelen, deren erste durch die Köpfe der Genien, die zweite durch die Putten, die Florentia und Lucina, die dritte durch den freigelassenen Raum zwischen dieser Gruppe und dem Flußgott vorn gegeben ist, und gleitet durch die freie Wolkenregion zum nächsten Bilde hinüber.

Ein Name, ein Bild wird dem Betrachter vor dieser Darstellung der Geburt unwillkürlich in den Sinn kommen: Correggio und seine heilige Nacht. Die Aehnlichkeit ist unverkennbar. Hier wie dort das gleiche Lichtproblem, den Körper des Kindes als Lichtquelle zu geben, den Pfeiler links mit den sich herabsenkenden himmlischen Heerscharen davor, das Helldunkel, der Lichtschein am Horizont, — das alles legt die Vermutung nahe, daß Rubens die Nacht von Correggio, die sich bis zum Jahre 1642 in San Prospero zu Reggio in der Kapelle der Pratoneri befand, ehe sie nach Modena kam, gesehen hat und in ähnlicher Weise frei benutzte, wie auf anderem Gebiete den Triumphzug Cäsars von Mantegna.

Drei Lichtquellen finden sich auf dem Bilde der Geburt: die Erscheinung am Himmel, die Fackel der Lucina und der Körper des Kindes. Es ist also eine Komplikation des Lichtproblems gesucht. Das Licht dient als Darstellungsmittel der Vorstellungseinheit: durch ein malerisches Mittel wird erreicht, daß die im Verhältnis zu den anderen Gestalten fast verschwindende Erscheinung am Himmel doch ihre sinnvolle Bedeutung erhält, ebenso wie die Fackel der Lucina, die in das dämmernde Grau der Wolken vorausleuchtend ihren Schein wirft. Die Farben des Bildes sind auf dunkle Töne gestimmt. Auf blauem Mantel ist der Flußgott mit seinem dunkelbraunen Körper gelagert; ein rotes Manteltuch umflattert den Körper der Lucina, ihn nur wenig

verhüllend, so daß er im Scheine der Fackel in seiner Schönheit aufleuchtet; mit blauem Gewande und rötlichem Mantel ist die Stadtgöttin bekleidet; in dämmerndem Lichte, das von dem Kindeskörper ausstrahlt, erscheinen die Gestalten bis zu den geschäftigen Putten hin, die den Blick von der linken Seite ins Bild hineinführen. Von oben aber erglänzt in gedämpfter Glorie das Licht von der vorbedeutenden Erscheinung am Himmel und aus der Fackel der Göttin. Der helle Streif am Horizonte verkündet den heraufkommenden Morgen. Optisch gewinnt er die Bedeutung, den Blick in die Weite des Raumes hinauszuleiten, in die Region neuer Erlebnisse für Auge und Gedanke.

Im Hinblick auf die Lichtbehandlung ist das Bild von besonders hohem Kunstwerte innerhalb des Zyklus; der mit großer Feinheit durchgeführte Beleuchtungseffekt macht es zu einem bedeutenden Meisterwerke, dem das Nachdunkeln der Farbe und die verhältnismäßig ungünstige Aufstellung im Louvre nur wenig Abbruch zu tun vermögen. [1]

Der Verbleib der Skizze ist unbekannt.

3. Die Erziehung der Maria.

Der Schauplatz ist eine sich zisternenartig erweiternde Felsengrotte, deren Urbild wohl eine Grotte des Giardino Boboli bei Palazzo Pitti ist, wo Maria in ihrer Jugend ihre Studien «in stiller Zurückgezogenheit» getrieben haben mag. Ueber den Rand der annähernd kreisförmig zu denkenden Oeffnung strömt Wasser herab, und die versammelten Gottheiten geben den Namen der Oertlichkeit, es ist der kastalische Quell gemeint, an dem Apoll sich Begeisterung zum Gesange schöpft und mit seinen Begleiterinnen, den Musen, zu weilen pflegt.

---

[1] Hier sei ein historischer Hinweis gestattet: Wie sehr Rubens sich von Correggio anregen ließ, zeigt ein Blick auf dessen Madonna des heiligen Georg in der Dresdner Galerie, (Nr. 153). Das Bild befand sich, als Rubens in Italien war, in S. Pietro Martire zu Modena und war ihm sicher bekannt. Von solchen Stücken geht Rubens aus, begierig nimmt er die wonnevolle Schönheit dieser Kunst in sich auf, haucht ihr aber ein männlicheres Wesen ein. Man braucht nur die Putten auf der Georgsmadonna Correggios mit denen des Rubens zu vergleichen, um die direkte Blutsverwandtschaft zu erkennen. Gerade das stark dekorative Element gewinnt neben dem körperlichen den stärksten Einfluß. Was er als Kolorist und für das Kostüm von den Venezianern lernte, was die Carracci und Caravaggio ihn in kraftvoller und exakter Körperdarstellung lehren, wird ergänzt und überstrahlt durch den Einfluß der hinreißenden Kunst Correggios. Rubens gewinnt durch ihn für den Fluß der Linien, für die pathetische Steigerung des formalen Ausdruckes entscheidende Anregungen, ebenso wie er das durch Correggio gelöste Problem des Helldunkels mit Begeisterung aufnimmt und weiter bildet. Wo er nur kann, macht er das Licht zum Träger der letzten Einheit.

Von oben senkt sich in kühnstem Schwunge Merkur herab, mit dem linken Arm das eine Ende des Vorhangs fassend, der sich über ihm wie ein Fallschirm bauscht und zugleich, entsprechend dem Felsen auf der anderen Seite, die Bühne unten durch das seitliche Zurückfliehen der Massen freimacht. Die Gestalten der Gottheiten umgeben Maria, die als halbwüchsiges Kind dargestellt ist, in ähnlichen Begrenzungslinien, wie die Felsenwand den Raum umwölbt. Uns genügt für den Sinn der Darstellung, daß durch das Agieren der mythischen Personen die humanistischen Bestrebungen der Prinzessin gekennzeichnet werden, denen sie sich in ihrer Jugend widmete. Apollo spielt die Viola di Gamba, eine Art Violoncell; seine Tätigkeit hat außer der Bedeutung der musikalischen Unterweisung gewiß auch die, dem Leben Marias Harmonie zu verleihen. Neben ihm führt Minerva mit ihrer linken Hand den Griffel, mit dem Maria auf das auf den Knieen der Göttin liegende Pergament schreibt. Minervas zeigende Handbewegung läßt, wie auch das kindliche Alter der Prinzessin, mehr auf Unterricht in der Kunst des Schreibens oder allenfalls in grammatischer Grundlage schließen, als auf selbständige literarische Betätigung Marias. Merkur verleiht durch die Berührung seines Stabes die Gabe der Beredsamkeit, und Anmut und Schönheit als Krönung aller wissenschaftlichen Bemühungen der Prinzessin bringen die drei Grazien, deren mittlere, die schöne blonde Vlämin, den Kranz über das Haupt Marias hält. — Im Vordergrunde erblickt man am Boden eine große Laute, eine liegende antike Porträtbüste neben dem Medusenschild Minervas und die Palette mit Pinseln, — gewiß Hinweise auf die künstlerischen Liebhabereien Marias. Wäre vielleicht gar, wenn man Minerva und Merkur als Personifikationen der Grammatica und Rhetorica auffaßt, an eine ursprünglich geplante Darstellung des Trivium und des Quadrivium auf zwei Bildern zu denken?

Wie findet der Maler sich mit diesem Programm ab? Er verwandelt zunächst das Nacheinander der gelehrten Unterweisung in ein Nebeneinander im Situationsbilde. Seine Gestalten stellt er in einen apsisartig geformten Raum hinein, indem er eine zentrale Komposition mit einer klaren Vertikalachse schafft, die nur zugunsten der drei Grazien fast unmerklich nach links verschoben wird. Von dem Bilde der Geburt Marias kommend, trifft der Blick auf die dunkle Kulisse zur Linken, die oben durch den Vorhang, unten durch die im Schatten lehnende Gestalt des Apoll und die sitzende Minerva gebildet wird. Die lose geistige und körperliche Beziehung dieser Gottheiten zu dem kleinen Persönchen da wird durch den von oben

dreinfahrenden und mit gewaltigem Ruck in seinem Sturze innehaltenden Merkur, durch die intensive Wucht der Körperbewegung zum Zentralpunkt aller Blicklinien gemacht. Dahin führen die Grenzflächen der Gestaltengruppen, wie auch die Armhaltung Minervas hüben, der mittleren Grazie drüben; als Teil eines umschriebenen Kreises umgibt der Körper des Apoll in seiner geschwungenen Haltung den ideellen Mittelpunkt. Und eben weil ein geistiges, konzentriertes Interesse dargestellt werden soll, verringert sich nach der Mitte zu die Schwere der Materie, vom leblosen, starren Felsen, in dem in der Nähe der Gestalten ein fast organischer Formendrang lebendig wird, zu den ruhigen Gestalten der stehenden und sitzenden Gottheiten, in deren Mitte das schreibende Kind seiner Tätigkeit obliegt. Wenn Maria schon von den Körpern umschlossen ist, so wird sie doch von ihnen nicht beeinträchtigt; die Masse des Vorhanges hat ihre volle Bedeutung als Gegengewicht und als Halt für den Körper Merkurs, der an dem herabgezogenen Ende der Draperie sozusagen hängt, während der große Bausch durch eine locker im Bogen herabhängende Schnur gehalten wird und so auch füllend wirkt.

Die ruhigen Bewegungen der anderen Gestalten sind nicht mehr als Leitungen und Hinweise auf den Mittelpunkt des Interesses zu, ohne diesem allzu bedenklich nahe zu kommen, oder ihn gar zu erdrücken. Die Zusammenordnung der drei Grazien, ein Problem, das den Künstler oft beschäftigt, ist hier mit besonders leichter Anmut gelöst. Die erste Grazie hält in ihrem zögernden Schreiten inne, das linke Bein noch in Schrittstellung; ihr linker Arm umfaßt lose den linken herabhängenden Arm der folgenden, mit der rechten Hand faßt sie die linke Hand der dritten Schwester, die diese auf die linke Schulter der mittleren gelegt hat. Und mit ruhig halbgehobenem Arme hält die mittlere in ihrer Rechten den Kranz gegen Marias Haupt.

Das Dasein dieser drei nackten Gestalten bedeutet viel mehr als die fast nebensächliche Geste des Kranzaufsetzens: nämlich vor allem die Anerkennung des Körperwertes, der Freude an den organischen, vollkommenen Geschöpfen, deren Schönheit doch den Sieg gewinnt über die wissenschaftlichen Bemühungen! Und nicht zuletzt waren es ja später Marias körperliche Vorzüge, die Heinrich IV. bestimmten, sie zur Königin von Frankreich als Stammutter eines neuen Geschlechtes zu erwählen.

Das Licht wird auch hier zum Träger wichtiger Faktoren in der Gesamtrechnung: es strömt schräg von links oben durch die kreisförmige Oeffnung der Grotte herein und setzt die Gruppe ins beste

Licht, an deren Schönheit dem Künstler am meisten gelegen war, — die drei Grazien. Während die Gruppe Apoll-Minerva-Maria im Schatten der Felswand und des Vorhanges bleibt, überstrahlt die Fülle des zu grünlich kühlem Ton abgedämpften Lichtes diese drei echt Rubensschen Leiber, die das Frauenkörperideal des Künstlers in seiner blühenden und bei aller Fülle und Ueppigkeit anmutigsten Form vorstellen. Noch im 17. Jahrhundert wurde, — eine Tat ärmlichster Prüderie —, die herrliche Schönheit dieser Frauenleiber durch eine Uebermalung von leichten Gewändern geschändet, die dann bei einer neueren Restaurierung ohne Schaden für das Bild wieder entfernt werden konnte. Die Lichtführung hat noch eine andere, vorwärtstreibende Bedeutung, von links oben nach rechts unten leitet sie den Blick aus dunklem Gewoge von Gewand- und Felsmasse über die Gruppe Apoll-Minerva-Maria hinüber in das Reich lichtvoller Gestaltung zu den Grazien. Hier wird das Auge zu ruhigem Genießen der Körperschönheit gefesselt, um dann die aus dem Bilde hinausführende Diagonalrichtung aufzunehmen, und so den Weg zum nächsten Bilde einzuschlagen.

Der farbige Gesamtton des Bildes ist ein kühles, dämmeriges Grün, das in zarten Reflexen über die Körper der Grazien spielt. Der Mantel Apolls ist rot, Minerva trägt über ihrem blauen Gewande einen gelben Mantel; ein helleres Rot zeigt auch das Kleid der Prinzessin, rot ist der Vorhang oben, der Mantel des Merkur ist weiß und wirkt durch seine Helligkeit der Vorstellung des Lastenden, Stürzenden entgegen. Doch die schöne Gruppe der nackten Frauenkörper überstrahlt auch als farbiger Hauptwert alles andere.

Die S k i z z e in München zeigt glücklicher als das in der Ausführung ein wenig kalt geratene Bild der Galerie die Frische der Erfindung. Klar kommt in der Diagonale von links oben nach rechts unten die Trennungslinie in Licht- und Schattenregion zum Ausdruck. Das Felsgestein und der Vorhang haben eine intensivere, lebendige Flächenbewegung, werden gleichsam mit hineingerissen in den Strudel der Bewegung, die durch den stürzenden Merkur erzeugt wird. Auch das harte, tote Gestein scheint mit Lebensregung erfüllt, es steckt in ihm etwas von dem mächtigen, aus chaotischer Stoffmasse erwachsenden Gebaren, das der Künstler all seinen Gestaltungen verleiht.

Die Gesamtwirkung der Skizze will vielmehr auf das Malerische hinaus, während die Ausführung monumentaler, plastisch geklärter ist. Die erste Grazie wird hier mit gelöstem Haar dargestellt, während in der Ausführung durch das Aufstecken des Haares die Nackenlinie

freigelegt, also eine Aenderung zugunsten der plastischen Wirkung getroffen wird. Die dritte Grazie legt in der Skizze ihre Rechte auf Marias Schulter, so eine Verbindung zwischen dieser und der Gruppe herstellend, die Bewegungsrichtung der drei Frauen auf Maria zu durch körperliche Berührung überleitend. Auf dem Bilde muß die Hand ihre Blöße bedecken. Auch in dem Beiwerk — den Musikinstrumenten, der antiken Büste, den Malutensilien —, ist die durch Schülerhand ins Galeriebild gekommene allzu große Exaktheit vermieden; dies alles hebt sich kaum vom Boden ab und übt nur eine sekundäre Wirkung aus. Ganz deutlich ist der Hauptwert auf die Körper der Grazien gelegt, die durch die ziemlich eingehende Modellierung zum selbstverständlichen optischen Mittelpunkte werden. Wie auf den übrigen Skizzen ist auch hier in dem gelblichen Gesamtton wenig Andeutung von Lokalfarbe gegeben, ein wenig Rot nur ist im Mantel des Merkur angedeutet. Bei der wesentlich freieren und weniger «kostümierten» Maria fehlt die preziös anmutende Puppenhaftigkeit, die dann durch Zugabe von Schmuck und etwas mühsame Porträtähnlichkeit hinzukommen mußte.

Der Ideengehalt der Darstellung entspricht ganz den archäologischen und literarischen Neigungen, die Rubens mit seinen philologisch gebildeten Freunden teilte.

4. Heinrich IV. empfängt Marias Porträt.

Der König steht gerüstet, mit der Schärpe über dem Harnisch, die Rechte auf einen Stab gestützt, barhäuptig in leichter Rechtsdrehung auf freiem Felde da, die linke Hand in staunender Ueberraschung leicht bis zur Hüftenhöhe erhoben. Denn von oben herab sind Jupiter und Juno, auf Wolken thronend, genaht, links hinter dem Göttervater schwebt der Adler, Junos Pfauenwagen wird neben ihr sichtbar. Unter dem Götterpaar schweben Hymen und Eros auf den König zu, die ihm das Bild der Prinzessin Maria entgegenhalten. Hinter Heinrich, die Linke auf seine Schulter, die Rechte zum Zeichen der Bewunderung auf die Brust legend, steht die Francia, in antikisierendem Amazonentypus, die gleich dem Könige das Bild betrachtet. Unten bemühen sich zwei geflügelte Putten geschäftig, den Helm mit dem bekannten weißen Busch und Schild des Königs beiseite zu schleppen, den kriegerischen Heerführer durch die Macht der Liebe von seinem rauhen Kriegshandwerk abzuziehen, wie sie in gleicher Weise auf dem Bilde der Eremitage «Perseus und Andromeda» dem Helden die Waffen abzunehmen bemüht sind.

Im Hintergrunde sieht man ein Zeltlager und eine brennende Stadt jenseits eines Flusses. Links vorn liegen ein paar Felsblöcke mit einer darüber gewachsenen Ranke.

Die Komposition betont die Diagonalen als Hauptträger des Interesses. Von links oben nach rechts unten ist der Raum von Gestalten erfüllt; ein einheitliches Gewoge von Formen, sich steigernd nach unten zu an Intensität des Wirklichkeitsanspruches, des Gefühls der Körpernähe. In der Wolkenregion sind die Gestalten der Gottheiten gelagert, der König und Francia stehen auf dem festen Boden. Die zweite Diagonale trennt ideell die Erscheinung der Himmlischen von Heinrich und seiner Begleiterin; rechts oben ist die freie Wolkenregion, links unten dehnt sich die Landschaft aus.

Das Götterpaar ist aber auch für Heinrich sichtbar zugegen, der Maßstab der Gestalten Jupiters und Junos ist dem Heinrichs und der Francia viel mehr angenähert, als auf der Schicksalsbestimmung dem der Parzen. Da blieb die Erscheinung der Olympischen sekundär, hier aber verkehren sie mit dem König fast wie mit einem der ihrigen. Der Adler schwebt mit vorgestreckten Krallen hinter Jupiter, wie bereit, sich im nächsten Augenblick auf eine erspähte Beute zu stürzen. Ruhe in der Bewegung drückt auch die Haltung der Götter aus; Jupiter sitzt seitlich nach rechts, die Linke aufgestützt, die lose über das Knie herabhängende Rechte faßt Juno, die sich vertraulich an den Gemahl anlehnt, mit leichter Bewegung. Sie weist mit einem lässigen Fingerzeig nach unten. Neben ihr sitzen die Zugtiere ihres Gefährtes, die Pfauen, ausgespannt auf dem Rande des Wagens, der also auch in Ruhe zu denken ist.

Hymen trägt das Porträt der Königin in einem wahrheitsgetreu gemalten Holzrahmen, wie sie in den Niederlanden üblich sind; Amor macht den König auf die Reize der Prinzessin aufmerksam. Durch den Rahmen werden wir ohne allen Zweifel aus der Region des Visionären in die der vollen Wirklichkeit geführt, ein tektonisches Gebilde wird uns da vor das Auge gehalten, — und davor steht der König, die ritterliche, der Mitwelt noch so wohlbekannte Erscheinung mit dem energischen, jovialen Gesicht, der trotz des beinahe weißen Haares unverwüstlichen Jugendlichkeit in Haltung und Teint. An einer ganz bestimmten Stelle wird dieses Zusammenfließen von visionärem Erscheinen und irdischem Dasein fühlbar gemacht, nämlich bei den das Bild haltenden bezw. zeigenden Genien. Hier stößt die malerisch sichtbar gemachte Phantasiewelt mit der realen Erscheinungswelt im Bilde zusammen.

Die diagonale Komposition der Gestalten gravitiert um den Mittelpunkt einer Ellipse, der durch das Porträt Marias gebildet wird. Die Körpermassen halten sich das Gegengewicht, und der Blick des von links kommenden Beschauers wird in seiner Bewegungsrichtung durch die Gruppe der Himmlischen aufgenommen und in das Bild bis zum Ruhepunkte des Interesses hingeleitet. Er kommt zur Ruhe auf dem Porträt, zu dem er auch von der langsam heranschreitenden Gestalt des Königs mit der Francia, deren Blickrichtung aufnehmend, zurückkehrt. Die beiden stehenden Gestalten in ihrer vollen Körperlichkeit und Nähe bringen den Vorüberwandelnden mit zwingender Energie zum Verweilen und leiten sein Interesse wieder auf das Bild der Maria zu. Das Auge folgt den Blicken des Königs und der Francia und genießt im weiteren Verlaufe die eifrig anpreisende Geste des Amor.

Die Wolken wogen, und die Erscheinung der Götter wird wieder entschwinden in die Weite des gegebenen Raumes, der sich weithin im Sonnenglanze unter ihnen ausbreitet und die Möglichkeit ausgreifender Bewegung eröffnet. Die Landschaft erstreckt sich im hellen, vollen Tageslichte; bis auf den graulich-gelben Ton des Gewölkes sind alle Lokalfarben intensiv und in warmen Tönen gehalten. Mit kraftvollem, hellem Rot hebt sich der Mantel des Gottes von dem Wolkengrunde ab, goldfarben ist das Gewand der Juno, Orangentöne dominieren in dem schillernden Rade des einen Pfauen. Helle, vom Sonnenlichte voll beschienene Farben, leuchtendes Inkarnat der Körper, in den Liebesgöttern zur vollen Pracht des Rubensschen, flockigen Kolorits entfaltet, machen die ganze Gruppe trotz ihrer Erdennähe leicht und bewahren ihr die Bedeutung des luftigen Phantasiegebildes. Ueber den prachtvollen Plattenpanzer des Königs gleiten goldene Sonnenreflexe hin; die weiße Schärpe, die roten Pluderhosen und hellen Stiefel vollenden das ritterliche Prachtkostüm, dessen hervortretende Farben durch den blauen, liliengeschmückten Mantel der Francia zur vollen Wirkung gebracht werden.

Und mit der Farbe wird das Licht zum Träger der künstlerischen Absicht: es ist Tag geworden nach der Nacht- und Dämmerbeleuchtung der drei vorhergehenden Gemälde, in hellem Lichte werden uns nun die Geschehnisse gezeigt, auf deren unzweifelhaft irdischen Schauplatz wir mit der Gestalt des Königs gestellt werden, wie schon im Bilde der Geburt durch die Stadtgöttin vor dem Tore.

Die Skizze in München zeigt den Vorgang wesentlich einfacher, doch im Vergleich mit dem Hauptbilde ohne entscheidende Abänderungen. Die Landschaft ist nur angedeutet, der Schauplatz also verallgemeinert

zugunsten eines konzentrierten Interesses für den Hauptvorgang. Die Wesen scheinen alle aus demselben Stoffe gemacht zu sein, so homogen ist die Farbe, nur das Rot des Jupitermantels, blauer Farbton bei dem der Juno, der dann dem helleren Goldton weichen mußte, ist angedeutet. Das sehr dunkle Gewölk erweckt fast die Vorstellung kompakter Masse. Auf dem Gemälde der Galerie[1] treten am linken Rande hellere Reflexe auf, die die Gesamterscheinung der Göttergruppe in den Raum zurückschieben. Alles Wesentliche ist in der Ausführung beibehalten. Die Porträtähnlichkeit Heinrichs wird erst im Bilde gegeben, wo der weiße Flügel Amors dem markanten Profil eine sehr wirksame Folie gibt.

Damit ist die Einführung vollendet, und der geschichtliche Verlauf, der vorgeführt und verherrlicht werden soll, tritt nun in sein volles Recht.

5. Die provisorische Vermählung Marias in Florenz.[2]

Zum erstenmale begegnen wir hier im Zyklus einem Historienbilde im modernen, nüchternen Sinne des Wortes. Nach einem Briefe vom 25. September 1622 [3] von Peiresc hat Rubens der Feier, die am 5. Oktober 1600 im Dome zu Florenz stattfand, selber beigewohnt, und das Erinnerungsbild, das er von dem feierlichen Akte behielt, war sicher von nicht geringem Einflusse auf das Gemälde. Trotzdem aber geht die Konzeption ganz unverhohlen auf die des Sposalizio der Jungfrau Maria zurück. Also auch hier eine Art Transposition.

Mit freier Phantasie ist — soweit wir heute urteilen können, — die Oertlichkeit behandelt. Vielleicht ist an ein Arrangement zu denken, das speziell für die Feier in einer Kapelle getroffen wurde. Drei Stufen führen auf das Podium vor einem Altar. Durch einen Rundbogen, der auf zwei viereckigen Pfeilern aufsetzt, denen Rundsäulen vorgelegt sind, sieht man hin zu einem Altarbau, dessen Gesimsprofile sich in der Kopfhöhe der Personen befinden, und erblickt die Gruppe Gottvaters mit dem Leichnam Christi auf den Knieen.

Jakob Burckhardt nimmt als Urbild der Marmorgruppe ein Werk von Michelangelos Nachahmer Baccio Bandinelli, an, und sieht darin «ein Symbol des Ortes»,[4] wie den Flußgott Arno in der Geburt Marias. Zugegeben, daß die Gruppe auch als Ortsbezeichnung fungieren mag, so gewinnt doch der Zug der Linien eine vorwiegende Bedeutung, und es dürfte wohl kein Fehlgriff sein, wenn man eher an eine Beziehung innerer Art dächte, als an eine Lokalisierung. Nicht ohne

[1] Abb. Nr. 2.
[2] Abb. Nr. 3.
[3] cf. Corr. de Rubens, Band I, p. 19.
[4] cf. Burckhardt, Erinnerungen aus Rubens, p. 242.

Absicht ist das Haupt des göttlichen Dulders nach Maria hingeneigt: unter diesen Auspizien wird sie Königin von Frankreich und Gemahlin Heinrichs IV. Vor allem aber ist zu sagen, daß die Gestalten Gottvaters und des Sohnes in den Formen der mächtigen Glieder, in der Behandlung des Details ganz und gar nicht die gewissenhafte Nachbildung eines plastischen Kunstwerkes, sondern höchstens eine durchaus in den malerischen Stil des Rubens übersetzte Umbildung eines solchen erkennen lassen.[1]

Zwei Prunkleuchter mit brennenden Kerzen stehen auf den pfeilerartig vorspringenden Ecken des Altars, hinter der Gruppe sieht man in eine perspektivische Flucht von drei korinthischen Säulenpaaren, die eine kassettierte Decke tragen; die Säulen werden über dem Altar erst sichtbar.

Unter einem Baldachin zur Linken steht Maria mit ihrem Gefolge; genau in der Mitte steht der die Vermählung vollziehende Kardinal Pietro Aldobrandini, dann folgen hinter dem Großherzog Ferdinand (in dessen Zügen frappant die Familienähnlichkeit mit Maria, namentlich in ihrem späteren Porträt, zum Ausdruck kommt), die französischen Würdenträger, Roger de Bellegarde, Heinrichs Groß-Schatzmeister und Prokurator, und der Führer der diplomatischen Unterhandlungen, der Marquis de Sillery. [Es mag gestattet sein, die Namen der Beteiligten zu nennen, soweit ihre Träger als historische Porträtfiguren in Betracht kommen.] Ein Subdiakon hinter Maria hält dem Kardinal das heilige Buch vor, weiter folgt ein Kreuzträger, der das Glaubenssymbol über Marias Haupt aufrichtet. Die das Gefolge Marias bildenden Damen an der linken Seite sind die Großherzogin von Toskana und die Herzogin von Mantua. Außerdem fungiert als Vertreter des bei der wirklichen Zeremonie natürlich weit zahlreicheren Gefolges Hymen mit der Fackel als Schleppenträger Marias; er ist die einzige allegorische Figur dieses Bildes und vermittelt, obgleich er etwa als Page hingenommen werden könnte, doch den Uebergang in die Phantasieregion.

Die Komposition unterscheidet architektonisch klar drei Raumschichten: die erste ist die eigentliche Schaubühne mit den agierenden Personen. Sie reicht bis zum Altaraufbau. Die zweite, unter freiem Himmel — die blaue Luft wird hinten sichtbar — wird von dem Altar und der Gruppe eingenommen. Eine dritte wird durch die korinthischen Säulen mit ihrer Kassettendecke bezeichnet. Mit vollster Deutlichkeit ist die Vertikalachse als Dominante der Komposition betont, sie wird verkörpert durch den Kardinal und die über diesem thronende Gestalt Gottvaters. In den Säulen, den Leuchtern und den stehenden

---

[1] cf. den Exkurs p. 66.

Gestalten wird die Aufwärtsbewegung wiederholt, und nun nochmals eine sekundäre vertikale Abtrennung der mittleren Gestaltengruppe bewirkt durch die Begrenzungslinien des Altars. In diesem — sozusagen — Allerheiligsten des Bildraumes bewegen sich nur die drei Hauptpersonen und die noch bei der heiligen Handlung notwendigen Gehilfen des Kardinals, während die Damen links und die französischen Kavaliere rechts die Wand als Folie hinter sich haben. Der Rundbogen betont ebenfalls die Zusammenfassung der Hauptgruppe.

So bemerkt man die unverkennbare Tendenz, zu zentralisieren, die Wichtigkeit des dargestellten Momentes mit allen Mitteln hervorzuheben und den Blick auf die Stelle zu lenken, an der Maria von der Hand des Oheims mit einer stolzen Gebärde den Ring auf ihren Finger stecken läßt. Auf diesen beiden Händen ruht mit einer feinen Geste die Linke des Kardinals, — er schiebt den Ring auf Mariens Finger —, seine Rechte hat er segnend erhoben, während er die bindenden Worte spricht.

Zwei langsame Bewegungen treffen also in der Mitte zusammen und bringen den Eindruck einerseits eines langsamen Entgegenkommens, andererseits den des Eintreffens eines feierlichen Zuges an seinem Ziele hervor. Maria hat sich von ihrem Thronsessel erhoben und ist dem Oheim einen Schritt entgegengekommen, während dieser zwischen den an den Ecken des Podiums verweilenden Würdenträgern hindurch vor den Altar getreten ist und in ziemlich energischer Schrittstellung innehält, um die Ueberreichung des Ringes zu vollziehen.

Durch die konstitutiven Kräfte der Architektur und plastisch hingestellter Gestalten wird die bindende Kraft des Aktes ausgedrückt und lediglich durch Körperwerte über das Zeitliche hinausgehoben, aus dem Transitorischen zu bleibendem, rechtsgültigem Bestande.

Ein Punkt wird zum Zentrum aller wirkenden Mächte, zur geistigen Einheit der Gesamtkomposition im höchsten Sinne. Es ist dasselbe gewollt, was Raphael im Sposalizio darstellt. Hier wird es im vollen Umfange deutlich, was Rubens sich von den vornehmsten Gesetzen der italienischen Monumentalmalerei aneignet. Aber er verfährt im Sinne eines neuen Stiles, des italienischen Barock, den er zu seiner höchsten malerischen Vollendung bringt.

Bei genauer Erwägung der Gründe, die den Künstler bestimmen, die Marmorgruppe Gottvaters und Christi auf den Altaraufbau zu stellen, wird die Antwort nicht anders lauten können, als daß auch hier zunächst die Körper in Rechnung gesetzt werden, deren Funktion nur die ist, die Vertikale noch einmal zu betonen in einem Werke

der plastischen Kunst, der Körperbildnerin, während durch den auf den Knieen Gottvaters ruhenden Leichnam des Sohnes die scharfabschneidende Horizontale des Altaraufsatzes im Flusse organischer Gestaltung vorbereitet wird. Das Hauptanliegen also ist, durch den plastisch-tektonischen Aufbau der sich pyramidal zuspitzenden Gruppe eine Betonung der Gruppe der historischen Hauptpersonen im Vordergrunde zu erreichen und sie von den andern Gestalten zu sondern. Künstlerisch wird für das Auge ein schwungvoller Gestaltenzug hergestellt, der den Raum auch in den oberen Regionen erfüllt.

Doch in der monumentalen Ruhe des Gesamtbildes liegt latent die Vorwärtsbewegung: denn links ist die Wand, der Baldachin. Nach rechts aber, woher die Gruppe der Seigneurs gekommen ist, ist Marias Gestalt gerichtet. Zwischen den beiden Kavalieren hindurch führt die Bahn, die sie entlang schreiten wird.

Wie stark mit dem Faktor dieser Rechtsorientierung für den Vorübergehenden gerechnet ist, beweist ein Blick auf die bei Rooses, (Oeuvre, Tafel Nr. 229) gegebene, nach einem Stich reproduzierte Abbildung, die also im umgekehrten Sinne gerichtet ist. Der Sinn wird sofort geändert: Heinrichs Vertreter spielen dann die erste Rolle, und Maria, anstatt die in der Gehrichtung führende Gestalt zu sein, wird zu sekundärer Bedeutung herabgedrückt. Sie ist hier dem Großherzog entgegengekommen im feierlichen Zuge, ihre Bewegung wird als der Endpunkt dieses Entgegenkommens aufgefaßt, denn sie kommt ja auch auf den Beschauer zu, der das Bild von links nach rechts erlebt und in Maria die Personifikation seines Hauptinteresses sieht.

Der Einfall, das bolognesische Hündchen auf die Stufe zu setzen, — es kommt auch auf anderen Bildern des Zyklus vor —, ist wohl darauf zurückzuführen, daß Maria mit nicht einwandfreiem Geschmack diese uns seltsam anmutende Anbringung des Tieres wünschte, das sie ja von der Infantin als Geschenk erhalten hatte. Der Auffassung der Zeit sind derartige Zutaten durchaus nicht fremd. — Die Architektur wird durch reiche Fruchtgewinde belebt, denen auf der anderen Seite farbig der Baldachin entspricht.

Volles Licht überflutet die Gestalten des Vordergrundes. Von rechts oben fällt es ein, um vor allem das königliche Prunkgewand Marias im vollsten Glanze erstrahlen zu lassen. Als weitere Lichtquelle kommen die zwei unteren Altarkerzen hinzu, von denen Reflexe auf die Kniee des Gottessohnes und auf das Gewand des Kardinal-Legaten fallen. Das Licht der vorderen und der mittleren Raumschicht entstammt derselben Quelle; was aber die beiden Welten des historischen Geschehens

vorn und der symbolischen Bedeutung oben unterscheidet, ist außer dem Raum die Farbengebung, die deutlich das Sein vom Schein des Lebens trennt.

Der grünlich-graue Ton der Architektur bildet einen ausgezeichneten Hintergrund für die Kostümpracht, die auf der Schaubühne vorn entfaltet wird. Die Kontrastwirkung ist von leuchtender Intensität und Rubens' eigenste Tat. Zur Hauptperson wird Maria allein durch die Pracht ihres Kostüms, über dessen Weiß die Lichter spielen. Der Mantel isoliert ihre Gestalt von der Gruppe hinter ihr. Perlen und reiche Goldbordüren, auf ihrem Haar die Krone vollenden den Ornat, dessen strahlende Schönheit indessen dem Ausdruck von Stolz und Hoheit untergeordnet bleibt, der Maria verliehen ist. Bei aller majestätischen Gebärdung bleibt eine solche Grazie namentlich in der Kopfhaltung und der den Ring entgegennehmenden Hand, daß hier, wo die Königin zum erstenmal mit allen Ansprüchen auftritt, ein Meisterwerk glücklichster Erfindung zustande kam, ein historisches Porträt im vornehmsten Sinne des Wortes; es vereinigt den vollen Glanz der Persönlichkeit mit der hohen Bedeutung des dargestellten Augenblickes durch die eigensten Mittel der Malerei. Die breit ausgelegte Schleppe, die Hymen trägt, schafft auch nach rückwärts einen freien Raum für die Königin, die, mehr als alle anderen in den Vordergrund gerückt, an Größe auch ihren Oheim und den Kardinal übertrifft.

Die rote Farbe des Baldachins wiederholt sich in dem roten Teppich, auf dem zur Belebung der Fläche Blumen ausgestreut sind, rot ist das Gewand des Kardinals, mit dem goldenen Schimmer des Antependiums. Der Großherzog trägt über ebenfalls weißem Gewande einen kurzen Mantel, der über dem Ellbogen des linken Armes, — die Hand ist auf den Degenknauf gestützt —, umgeschlagen ist, das Atlasfutter hervorkehrend; dadurch kommt zunächst die Armbewegung zum Ausdruck, und farbig wird vermieden, daß der schwarze Mantel dem Weiß zu starke Konkurrenz macht. Neben dieser reichen Entfaltung von Farbenwerten zeigen die Kostüme der Damen und der Kavaliere nur gebrochene Farbtöne, sie treten mehr oder weniger in den Schatten zurück gegen die Mittelgruppe; rote, grauliche und violette Töne sind verwendet, um die Wirkung nach den Seiten abzudämpfen. Der dunkle Marmor des Altaraufbaues bildet für die Köpfe der drei Hauptpersonen eine günstige Folie. Hinter dem Großherzog bildet der an dem Eckvorsprunge des Altares aufgehängte Kardinalshut einen energischen farbigen Akzent. (Auf der Skizze steht an dieser Stelle der Kreuzträger).

Ein fahles, fast etwas chaotisches Licht überstrahlt die Gruppe Gottvater und Christus. Hier oben beginnt die Region der Farblosigkeit, mit voller Absicht sind bunte Farbtöne vermieden, sogar die Fruchtguirlande hinter dem Kopfe Gottvaters zwischen den vordersten Säulenkapitellen ist fast farblos. Durch malerische Behandlung der Gruppe wurde bewirkt, daß die Marmorlast droben nicht mit der ganzen Härte und Schärfe gegeben ist, die der gemeißelte Stein zeigt; es ist, wie oben gesagt wurde, ein Beispiel der Uebersetzung eines plastischen Werkes in eine rein malerische Erscheinung.

Die Skizze in München zeigt, wie sehr neben der Gesamtdisposition die Lichtführung die wichtigste Stelle einnimmt. Der Kreuzträger erscheint hier zugunsten größerer Symmetrie rechts hinter dem Großherzog. Zwischen den fürstlichen Begleiterinnen Marias und dem Subdiakon werden zwei nur zur Füllung dienende Köpfe von Damen des Gefolges sichtbar. Deutlicher als im Hauptbilde kommt hier zu Gefühl, wie vor dem Kardinal, dem Kreuzträger und dem Groß-Schatzmeister die Bahn für Marias Entlangschreiten geschaffen ist. Der Baldachin mußte im Hauptbilde nach oben gerückt werden, um Raum für das Kreuz zu gewinnen. Die Architektur wird durch diese Aenderung immerhin fühlbar beeinträchtigt.

Farbige Andeutungen zeigt nur der Vordergrund in geringem Maße; ein roter Ton in dem Teppich, Maria ganz weiß gehöht, auf dem kreidigen Grundton. Die Gruppe auf dem Altar ist, wie auch die Architektur, fast nur zeichnerisch angedeutet mit ganz flüchtigem Pinsel.

6. Marias Landung in Marseille.

Die Genien des Landes und der Stadt, Francia durch den Lilienmantel, Massilia durch die Mauerkrone gekennzeichnet, begrüßen die neue Herrin, die, geleitet von der Großherzogin von Toskana und der Herzogin von Mantua, dem Landungsquai auf der rechten Seite des Bildes zuschreitet, wo die beiden allegorischen Frauengestalten sie unter dem Baldachin erwarten. Der begleitende gepanzerte Kavalier in Rüstung mit dem Maltheserkreuz ist wohl als ein Hofmann Marias aufzufassen; die Aehnlichkeit mit dem auf dem vorhergehenden Gemälde rechts zu äußerst stehenden Seigneur gestattet, in ihm den Marquis de Sillery zu sehen.

Zwei Säulen eines Triumphbogens mit einem Stück Gebälk und Sims deuten die Stadt an. Im Vordergrunde bewerkstelligt Neptun selber mit seinen Tritonen und Nereiden die glückliche Landung,

während über dem Schiffe, neben dem flatternden Banner, Fama die Ankunft der Königin durch Posaunenstöße verkündet.

Die Komposition ist quergeteilt durch eine nach rechts hin sich senkende Halbierungslinie, die durch das Bordgeländer der Prunkgaleere und durch die Landungsbrücke markiert wird. Den Ausgangspunkt der Bewegung bildet das von einem gewölbten Baldachin überspannte Schiffshinterteil, das Steuerruder ist dem Beschauer sichtbar gemacht. Ein Ruderknecht ist bemüht, es zu befestigen; hinter diesem stehen fanfarenblasende Männer. Hinter Maria und ihren Begleiterinnen werden noch Personen ihres Gefolges sichtbar, wie auch drüben bei der Francia dienende und den Baldachin an Stangen haltende Gehilfen. So wird durch verhältnismäßig wenige Personen doch die Wirkung eines von der festen und sich portalähnlich öffnenden Laube auf dem Verdeck des Schiffes ausgehenden, feierlichen Zuges hergestellt, und dem Sinne entsprechend ist durch die Masse des Aufbaues und den ruhig statuarisch dastehenden Kavalier, — durch zwei retardierende Momente, das langsame Vorwärtsschreiten der mittleren Frauengruppe zu voller Bedeutung erhoben. Durch die entgegentretende Erscheinung wird für einen Augenblick die Bewegung nach rechts hin unterbrochen, Francia scheint der Ankommenden, die Linke emphatisch grüßend vorgestreckt, mit der Rechten das Zepter zu Füßen zu legen. Hinter ihr weist die Massilia, die Rechte beteuernd auf die Brust gelegt, mit der Linken auf die Stadt hin. Man kommt nicht darüber hinweg: die zweite Hauptperson, der König, fehlt, und so bleibt Maria eben auf dem Bilde die Alleinherrscherin des historischen Ereignisses. Der Maler aber stellt sie in den zweiten Plan: der Vordergrund gehört der formal durchaus herrschenden Gruppe der Meergottheiten; was oben sich in gemessener, höfischer Etikette vollzieht, wird hier im jubelnden Triumphe, durch einen Ueberfluß grandioser Formen umgesetzt sozusagen zu einem elementaren, zu einem Naturereignis. Aus den schäumenden Wellen heben sich diese braunen Meergötter, und unter Maria die drei prachtvollen, in feuchtem Glanze schimmernden Nereidenleiber empor, in voller Kraftentfaltung, mit gewaltigen Armen eingreifend, verschlungen durch die Bewegung ihrer Arme und durch das Seil, das die rechtsbefindliche um einen Pfahl schlingt. Nereus gebietet den dreien mit leitender Armbewegung; Neptun selber, vor dem seine Rosse und ein muschelblasender Triton auftauchen, schwingt in der Linken den Dreizack und legt mit der Rechten das Schiff an die Landungsbrücke.

Die drei Nereidenkörper sind wieder, wie die Parzen, ungefähr

in den drei Hauptansichten gegeben: die linke frontal, die mittlere etwa seitlich, die dritte vom Rücken gesehen.

Diese kraftstrotzenden Wesen in ihrem großartigen, weitausgreifenden Gebaren scheinen so unentbehrlich in ihren Bewegungen, so hinreißend in dem sich aufbäumenden Schwung, daß die malerische Einheit sich siegreich behauptet. — Für die ausgesprochene Rechtsbewegung bedarf es nur des Hinweises auf die Richtung der Gruppen.

Aus der Region der elementaren Kraftentfaltung und der Körpernähe, der physischen Betätigung, die den Stimmungsgehalt des Ereignisses oben in Formen und Linien ausdrückt, gewinnt der Blick mit dem Schiffe den raumschaffenden Körper, auf dessen Oberfläche sich die Szene abspielen kann, und optisch bedeutet die Leiberpracht der Meerwesen doch ein — wenn auch von vollster Bewegung durchwogtes — Fundament, Maria wird von den Wassergottheiten emporgehoben, wie die Maria der Himmelfahrtsbilder durch die Engel. Deutlich zeichnet sich die ungefähr einem Dreieck eingeschriebene Gestaltengruppe ab, sich ihre volle Bedeutung bewahrend gegenüber dem tektonischen Gebilde des Schiffsleibes, dessen reicher Schmuck in Voluten, ausladenden Profilen und in der kranzhaltenden Karyatide das Spiel der Wogen zu wiederholen scheint.

Ueber Maria und dem Schiffe ist die Region der leichten Bewegung; da schwebt neben dem flatternden Banner der Genius mit seiner Doppelposaune, hervorstürmend aus dem Wolkengewoge hinter ihm. Die Region der schwebenden und wehenden Bewegung wird links durch den auf dem Verdeck der Galeere errichteten Laubengang, auf dem das Mediceerwappen und eine prunkvolle Laterne als energisch wirkende Körperwerte angebracht sind, rechts durch die Bogensäulen begrenzt.

Eine ruhige, gemessene Bewegung also wird von zwei starken, fortreißenden in horizontaler Schichtung eingeschlossen; es findet eine Steigerung der Leichtigkeit nach oben zu statt, ein Ausmünden aller Blickrichtungen in die Stelle, an der Maria das Land betreten wird.

Die ganze Versammlung mythischer und allegorischer Wesen befindet sich formal und ideell in unleugbar einheitlichem Zusammenhange mit den Menschen der Darstellung, und bei aller Nähe des Schiffsrumpfes bleibt Rubens doch Raum genug für die Entfaltung einer gewaltigen Bewegung.

Die farbigen Haupttöne der Mittelgruppe sind das Goldgelb der Galeere, der Purpur der Decke auf dem Laubenbau, das Hellrot des Brückenteppichs. Maria steht in weißem Gewande in hellem Sonnenlichte, das einen verklärenden, kühleren Schimmer hat, als das warme

Licht auf den Meerwesen. Francia trägt einen dunkelblauen Mantel. Den Himmel bedeckt ein weißliches Wolkengekräusel, das, wie die weiße Flagge, das weiße Gewand der Fama, durch die Farbenwirkung die Vorstellung erweckt, daß dort die Körperlichkeit, die uns in den Meergottheiten mit der ganzen Kraft Rubensscher Kunst glaubhaft gemacht wird, sich in Schein zu lösen beginnt; auf der andern Seite, nach oben zu, eine Verklärung und Vergeistigung durch rein malerische Mittel.

Und bei all den energischen Ansprüchen der allegorischen Wesen bleibt doch der ruhige Charakter der «Visitation» bestehen, in all dem Gewoge kommt der Blick in der Mittelgruppe zum Verweilen, hier das Wesentliche und Bleibende aus dem Transitorischen erfassend. Ein volles Glanzstück eigenhändiger Malerei zeigt sich in den prachtvollen nackten Leibern der Meergottheiten, in dem bräunlichen Inkarnat der männlichen, dem weißschimmernden der Frauenkörper. Wie die Tropfen von der glatten Haut abfließen, wie in dem graugrünen Gewoge der Wellen die Fischschwänze sichtbar werden, wie der leuchtende Fleischton sich abhebt vom Rot des Teppichs, — das alles sind Aeußerungen des Rubensschen Genius, die getrost den besten Einzelwerken seines Schaffens zur Seite gestellt werden dürfen.

Die Skizze zeigt sehr wesentliche Abweichungen: das Schiff ist mit dem Spiegel gegen das Ufer gekehrt, so daß die Laube sich über den heraustretenden Gestalten wölbt und sie einrahmt. Dadurch erscheint die Galeere in ihrer Gesamtheit von den Meergottheiten getragen, über ihnen emporwachsend bis zur Gipfelung im Wappen der Medici und in der Prunklaterne, die den Aufbau bekrönt. Von dort schwingt sich die Fama ab. Für die Gruppierung des Ganzen war dadurch eine größere Geschlossenheit erreicht. In der Ausführung wird durch die Vierteldrehung des Schiffes nach der Bildtiefe zu der Laubengang an den linken Bildrand gerückt, er verliert durch den nun freiwerdenden Durchblick an Masse, und die Gruppe der Königin bekommt eine größere Bewegungsfreiheit, was gegenüber der Skizze als Vorzug anerkannt werden muß.

7. Die Vermählung zu Lyon.[1]

Maria und Heinrich sind in diesem Gemälde, auf Wolken sitzend, einfach mit Jupiter und Juno identifiziert; ihr ist als Attribut der Pfauenwagen, ihm der Adler beigegeben. Maria, in fließendem Gewande,

---

[1] Abb. Nr. 4.

das die Brust, den Hals und die Arme unverhüllt läßt, reicht dem Gemahl ihre Hand, während ihr mit dem Diadem und dem Brautschleier geschmücktes Haupt sich in hingebender Demut ihm zuneigt. Der König, dessen linkes Knie durch die Schwinge seines Adlers unterstützt wird, mit nacktem Oberkörper, den Goldreif des Herrschers im Haar, den Blitz in der auf dem Knie ruhenden Linken, beugt sich, indem er Marias Hand faßt, leicht zu ihr hinüber und blickt auf ihr Antlitz nieder. Zwischen beiden steht Hymen mit der festlichen Fackel in der Hand und dem frischen Blumenkranze auf dem Haupte. Er schaut auf die Vermählten herab; mit seinen ausgebreiteten Armen scheint er das Paar umfassen und vereinen zu wollen. Ueber den drei Gestalten, die sich als eine geschlossene Gruppe mit pyramidaler Zugipfelung aussondern, erglänzt glückverheißend am Himmel ein goldner Stern und der Regenbogen. Neben dem König in den Wolken treiben drei fackeltragende Putten ihr lustiges Spiel.

Mit dieser sich vom Himmel herabsenkenden Erscheinung trifft unten auf dem Erdboden das Löwengespann der Stadt Lyon zusammen. Die Stadtgöttin sitzt, das Stadtwappen und die Zügel in den Händen, in ihrem Gefährt und hebt den Blick grüßend zu dem Königspaare empor. Zwei Putten mit Fackeln reiten auf den Löwen, die von der Hand der Göttin gezügelt werden. Der zweite Putto schaut, wie die Stadtgöttin, nach oben zu dem König und der Königin auf, der vordere sieht dem Betrachter gerade ins Gesicht, während er mit dem Fuße den Löwen in die Flanke stößt, der brüllend den Kopf umwendet. Unter dem Pfauenwagen Marias erblickt man am Horizont in einer bergigen Flußlandschaft die Stadt mit dem Kastell.

Die Komposition gibt ein Begegnen von zwei Bewegungen: die Gruppe Marias und Heinrichs ist, wie das Wolkengebilde, das ihr als Sitz dient, nach rechts gerichtet; die lastende Schwere des Pfauenwagens, — die Tiere sitzen wieder auf den Wagenrändern, die Bewegung ist also links sistiert —, und die ruhig und bequem sitzende Gestalt der Königin motivieren zugleich die Abwärtsbewegung, während der König durch einen letzten Flügelschlag seines Adlers noch einmal emporgehoben erscheint. Die ganze Gruppe mitsamt ihren Attributen vermindert sich an Masse nach rechts hin und läuft in die Schwinge des Adlers aus, die indessen, um die Zuspitzung nicht allzu fühlbar zu machen, durch den Bildrand abgeschnitten wird, wie auf dem Bilde der Schicksalsbestimmung. Die Bewegung aber steigert sich nach der Seite des Adlers und der Putten zu. Die Stadtgöttin kommt mit ihrem Prunkwagen dem Herrscherpaare entgegen.

Eine schräg aufwärts führende Linie trennt die beiden Hauptbestandteile der Komposition ganz in ähnlichem Sinne, wie in der Porträtüberreichung. Zweifellos hat die Vorstellung der Assunta, die Rubens in Italien von der Hand der verschiedensten Künstler sah und oft zum Gegenstand eigener großartiger Schöpfungen gemacht hat, ihn zu den sich in den Lüften bewegenden Körpergruppen inspiriert, in denen er durch den Gesamtkontur, durch die Zusammenordnung der Körper und durch farbige Kontrastwirkungen den Schein des Schwebens in der mannigfachsten und wirkungsvollsten Form zum Ausdruck bringt; sei es nun, daß physische Gewalt das Emporreißen ausdrückt, — wie bei der Entführung der Oreithyia durch Boreas in Wien[1] —, sei es, daß leichtes, bewegtes Gewölk und der Adler zum Träger der Körperschwere wird, wie in dem hier besprochenen Bilde.

Das Licht fällt von links oben steil in das Bild ein und trifft mit voller Intensität auf das Königspaar; es spielt den Gedankengang in das Gebiet des Symbolischen hinüber, vor allem durch den glänzenden Stern und den Regenbogen, der sich über dem Pfauengespann und Maria wölbt. Die brennenden Fackeln sind so angeordnet, daß ihr Schein sich von dem Grau des Wolkentones abhebt. Als zweiter für die poetische Vorstellung schaffender Faktor kommt die Farbe hinzu, eine Zusammenstellung von entzückender Schönheit und leuchtender Glut. Auf goldenem Wagen sitzen die Pfauen mit ihrem blaugrün schimmernden Gefieder, ein lichtblauer Mantel fließt über den Goldbrokat des Gewandes der Königin. Der rote Mantel des Königs umwallt prunkend das kräftige, aber nicht zu braune, eher hellfarbige Kolorit des Körpers. Für die Köpfe des Paares ist ein gehaltener, grünlicher Ton im Mantel des Hymen als indifferente, zu dem durch den Stern und den Regenbogen belebten Wolkengrau hinleitende Folie gewählt. Einen irdischen Klang bringt in diese ätherische Farbensymphonie der Blumenkranz im braunen Haar des Genius.

Die Stadtgöttin, im Schatten der ausgebreiteten, dunklen Adlerschwingen, trägt ein erdbeerfarbenes Gewand, das die plastische Bedeutung des Körpers in dem goldfarbenen Wagen aufrecht erhält. Den vollsten Reiz der Rubensschen Kinderkörper weisen die beiden auf den Löwen reitenden Putten auf; der zweite wendet den hellblonden Kopf mit einer wunderschönen Gebärde nach oben; das rote

---

[1] Rooses, Oeuvre, Tafel 185.

Band seiner Fackel gibt einen lebensvollen Kontrast zu dem helleuchtenden Inkarnat des Körpers.

Die Landschaft zeigt einen grünlichen Farbton, der das Auge nicht zu langem Verweilen auffordert, sondern zurücktritt zu Gunsten einer um so strahlenderen Farbenharmonie der Gestalten.

Eine vertikale Mittelachse wird durch den Hymen und die hellen Puttenkörper unten geschaffen. Zu dem Mittelpunkt des Interesses in den vereinigten Händen des Königspaares leitet der aufwärts gerichtete Blick des zweiten Putto und die Bewegung, mit der er seine Fackel grüßend emporhebt, ebenso der Blick der Stadtgöttin, und die in sinniger Zuneigung einander zugewandten, idealisierten Porträtköpfe des Herrscherpaares. Im gleichen Sinne für die Stimmung wirkt der gesenkte Blick des Hymen.

Die Skizze in Petersburg, die ich nicht aus eigener Anschauung kenne und auch nicht in photographischer Aufnahme vergleichen kann, weist nach Rooses[1] nur sekundäre Unterschiede auf. Ein Putto führt das Löwengespann, ein zweiter schwebt über Heinrich und Maria.

8. Die Geburt Ludwigs XIII.[2]

Maria sitzt, in weiche Kissen gebettet, den linken Arm hoch aufgestützt, den rechten lose auf die Lehne gelegt, auf einem prunkvollen Throne. Ermattet, mit der charakteristischen, ruhevollen, lässigen Körperhaltung der Genesenden ist die Königin dargestellt; die nackten Füße, deren «einfache und geschickte Ausführung Delacroix entzückte»,[3] werden unter dem Gewand sichtbar. Der linke, auf die Fußspitze gestellt, steckt mit den Zehen in einem Sammetpantöffelchen, der rechte bleibt ganz nackt, sich leicht auf den anderen Pantoffel stützend. Ihr Haupt hat Maria auf den rechten Arm einer hinter ihr stehenden Frauengestalt gelehnt, die ihre Hand leicht auf die Schulter der Königin legt, während sie sich mit der andern auf einen Stab stützt. Auf ihrem Haupte trägt sie eine Mauerkrone; der Mantel läßt nur den rechten Arm und die Schulter vortreten, dann ist er über den Kopf gezogen und geht am Oberarm wieder nach unten zu. Sie steht in voller Vorderansicht und in statuarischer Ruhe da, wodurch sie sich wesentlich von den übrigen Gestalten unterscheidet. So liegt es nahe, an ein plastisches Vorbild zu denken, das dem Künstler

---

[1] a. a. O., Band III, p. 231.
[2] Abb. Nr. 5.
[3] cf. Michel, Gall. du Lux., p. 39.

in der Erinnerung aufgetaucht sein mag. Rooses sieht in dieser Frau die Fortuna. Sie möchte wohl die magna mater, die Göttermutter sein, welche die römischen Dichter oft als Turrita oder Turriga bezeichnen und römische Denkmäler mit der Turmkrone darstellen.[1] Sie wird mit Rhea, der Mutter des Jupiter und der Juno, identifiziert, die hier ganz gut am Wochenbett der schon auf der Lyoner Hochzeit als Juno dargestellten Maria assistieren könnte.[2] Rechts vorn steht ein kraftvoller, geflügelter, nackter Jüngling, seitlich gesehen, Maria zugewandt; den rechten Fuß stellt er auf die untere Thronstufe. Um seinen linken Unterarm windet sich als sein Symbol die Schlange. Es ist der Genius der Gesundheit mit dem Neugeborenen im Arme. Zwischen Maria und ihm neigt sich, nur in Kopf und Schultern sichtbar, mit der Rechten den Kindeskörper zart umfassend, die durch ihre Wage gekennzeichnete Justitia, deren Anwesenheit die Anerkennung des Erstgeburtsrechtes bedeutet, zu dem Kinde hin. Links zu äußerst steht, die Beine übereinander geschlagen, die Fecunditas, die mit ruhig herabhängenden Armen den Rand eines vor ihr auf den Boden aufgestützten Füllhornes hält, in dem zwischen Früchten fünf Kinderköpfe sichtbar werden, ein Hinweis auf die Kinder, denen Maria noch das Leben geben sollte. Hinter der Gruppe hält ein geflügelter Genius eine um einen Baumstamm geschlungene Stoffdraperie, die dem Ganzen nach oben eine etwas nach rechts seitlich verschobene Gipfelung gibt. Es wird Hymen sein, denn sein leises Lächeln und der den Betrachter treffende Blick scheint dessen Verständnis und Teilnahme an der intimen Szene zu suchen, die, nach rückwärts durch den Vorhang verdeckt, vor unseren Augen enthüllt wird.

Die Gestalten füllen den größeren Teil der Bildfläche, links oben grenzt eine ziemlich scharf durch die Nackenlinie der Fecunditas, Arm und Flügel Hymens, weiterhin durch den Vorhang gebildete Diagonale den vordern Bildraum ab von der Weite des Himmels. Dort steigt in den hellen Wolken Apoll mit dem von vier Rossen gezogenen Sonnenwagen auf, der die Richtung der vorerwähnten Diagonalteilung aufnimmt und in Bewegung umsetzt. Vor dem Sonnenwagen rechts oben erscheint ein Genius auf einem Flügelrosse, über dessen Kopf ein Stern erglänzt. Der aufsteigende Sonnenwagen und der Morgenstern sollen andeuten, daß die Geburt früh stattfand.

Kein Zweifel: es ist die poetische Verklärung einer Wochenstube,

---

[1] cf. Roscher, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, II, 1671.

[2] Diese Mitteilung verdanke ich Herrn Prof. Studniczka.

was wir vor uns sehen; die Komposition aber ist eine freie Umbildung des Verehrungsbildes, einer thronenden Maria mit Heiligen. Wir finden Anklänge genug an die Darstellungen der Sagra Famiglia: der schwere Thronsessel nimmt die Mitte der Schaubühne ein, und die Königin wird durch ihr lässiges, dem Liegen angenähertes Sitzen, das zu ziemlich breitem Auslegen der Gliedmaßen Anlaß gibt, auch als plastischer Körperwert zum Hauptteil der Gruppe. Die anderen Gestalten umstehen sie, ruhig in der Körperhaltung, kaum durch leise Aktion in wechselseitigem Konnex, durch ihr Dasein allein bedeutungsvoll, vorerst im Sinne von Körpern, die in tektonischer Funktion den Gegenstand ihrer Verehrung, ihrer segenbringenden und glückverheißenden Wirksamkeit umgeben: die ganz passiv in den Anblick ihres Neugeborenen aufgehende Maria. Um die thronende Königin wird durch die Körper der symbolischen Gottheiten ein apsisartiger Raum geschaffen: so nahe sie stehen, so vollwertig sie sich durch die plastische Wucht der Darstellung geltend machen, bleiben sie doch außerhalb eines abgrenzenden Bannkreises und nur an bedeutungsvollen Punkten, in dem dargereichten Füllhorn, in dem Handauflegen der Göttermutter, wird eine fast unmerkliche Körperverbindung hergestellt. Der Dauphin selber aber ist bereits den wohlwollenden Gottheiten in die Hände gelegt, und nur eine seelische Beziehung kommt in dem hingebenden Blick der Mutter, der das neue Glück umfassen will, zum Ausdruck.

Die Gedanken, die hier malerischen Ausdruck finden, führen das Geschehnis nicht bis zur Wirklichkeit heran, und wenn irgendwo, so ist hier durch die Allegorie auf das glücklichste vermieden, etwa einen Einblick in die Wochenstube der Königin zu gewähren, vielmehr bleibt bei allem poetischen Reiz doch die Würde, sogar die für die Zeit so hoch bedeutsame Etikette völlig gewahrt, ohne daß dabei das höfische Repräsentationsbild zu schaden käme. Die Verlegung der Szene unter den freien Himmel bedeutet den Landaufenthalt in Fontainebleau; künstlerisch bewirkt sie, daß die allegorischen Wesen, deren Attribute gegenüber ihrer körperlichen Bedeutung für die Komposition so gut wie gar nicht in Betracht kommen, in ihrer vollen plastischen Wirklichkeit durchaus glaubhaft erscheinen.

Das Auge findet, nachdem die stehenden Gestalten, die durch ihre Köpfe eine kreisbogenartige Umfassung nach oben hin markieren, als Raum schaffend für die thronende Mittelfigur erkannt worden sind, in Maria den Ruhepunkt aller Blickbahnen, zu dem es durch alle Bewegungslinien der Komposition zurückgeleitet wird, bis durch

die Hinneigung ihres Hauptes, durch die leise Linkswendung ihres Körpers die Blickbewegung zu dem Kinde hinübergeführt wird, wo dann als Gegengewicht zu der Fecunditas drüben der mächtige Körper des Genius der Gesundheit als zweiter Pfeiler der Komposition sich geltend macht. An ihn schmiegt sich Justitia, und so werden sie beide zur Folie für den neugeborenen Prinzen, dessen kleiner Körper durch die Masse der beiden Figuren, durch die umfassende Hand der Frau obendrein bis fast an den Kopf verdeckt, nahezu verhüllt wird, so daß er kaum mehr als ein ideelles Interesse zu erregen imstande ist. Hiermit ist gesagt, was das Hauptanliegen des Künstlers war: es ist das prachtvolle Porträt der Maria, das neben dem Reiz des Intimen der beglückenden Mutterschaft vor allem das seelische Moment der Mutterliebe darstellen will.

Fragen wir wieder nach der Bewegung, so ist diese durch die Fecunditas, Marias Blick und Haltung nach dem Kinde zu gerichtet, hinter dem der Körper des Gesundheitsgenius die Blicke durch seine Richtung in die Bildfläche zurückleitet. Die Gruppe ist aber nicht in so zentralem Sinne geschaffen, wie es auf den ersten Blick scheinen könnte, sondern es sind in dem schon Erwähnten genug Anweisungen gegeben, einen Verlauf nach rechts hin zu konstatieren; und ist dies einmal erkannt, so werden die Erscheinungen am Himmel zum Spiegelbilde der Phantasie des Beschauers, dem sie die Anregung geben, nun nach den Schicksalen zu fragen, die dem Königssohne und durch ihn seiner Mutter beschieden sein werden. Der Vorhang, der die Gruppe von der Weite des Raumes abgrenzt, gewinnt seine volle Bedeutung als Raumabschluß, läßt aber durch die bauschende Bewegung und durch die Anbringung an dem Baume die Luftregion für die Vorstellung offen, in die der Blick, getragen von den bewegten Schwingen des Hymen, nach links oben tatsächlich hinausgeleitet wird. Es ist darin also ein malerischer Ausdruck dessen geschaffen, was im Epos oft als Hinweis auf kommende Geschehnisse gesagt wird.

Das Licht fällt von links oben herab und gewinnt in dem strahlenden Goldmieder Marias, in ihrem weißen Atlasgewande eine Intensität, die die Vorstellung des Selbstleuchtens erweckt. Auf weiße Kissen stützt sie die Arme, ein Hermelinkragen hängt über ihre linke Schulter, und über die Kniee ist eine seidene Decke von herrlichem Weinrot gebreitet. Die zarte Karnation ihrer Füße bildet zu dem Rot der Sammetpantoffeln einen reizvollen Kontrast. Das Seidengewand der Fecunditas leuchtet in intensivem Goldgelb, ein blauer Gürtel hält es über den Hüften zusammen. Ueber das grüne Gewand der Göttermutter

ist ein weißer Mantel geschlungen, und prachtvoll umschließt der tiefrote Vorhang, den Hymen hält, diese strahlenden Farben, zu denen die helle Karnation der Frauen und die dunklere des Männerkörpers einen bewegten Gegensatz schafft. Der unten ausgebreitete Teppich zeigt hellen Grund mit roten und braunen Ornamenten, und nur in einem Rasenfleck links und den Baumzweigen rechts mit dem Stamm wird die freie Natur angedeutet. Und nun am Himmel in goldenem Gewölk auf lichtem Blau die himmlischen Erscheinungen als Hinweis auf das weitere Geschehen, als Ausdruck der Ideenverbindung, des Kausalnexus, entrückt in die Region des Scheines; ein Uebergang in die Region der poetischen Vorstellung, ohne Anspruch auf körperliches Dasein, wie die Gestalten unten ihm mit vollplastischer Kraft geltend machen.

In dem Bilde ist bis auf wenige Einzelheiten, (Snyders Hand ist nach Rooses' Hinweis unschwer in dem als Füllsel wirkenden Hündchen zu konstatieren), ein eigenhändiges Werk des Rubens anzuerkennen. Vor allem ist es der Glanz der Farben in ihrer Gesamtheit, der über dem Formalen die koloristische Einheit schafft. Eine Steigerung der Farbenwirkung findet in dem Sinne statt, daß von dem Grundton des tiefen Rot in der Vorhangdraperie nach vorn zu die Helligkeitsgrade zunehmen; aus dem schattenden Rot, unter dem die Göttin hinter Maria zum Teil noch steht, zu dem leuchtenden Gelb des Kleides der Fecunditas und Marias weißem Atlasgewande, zu der bräunlichen, aber ziemlich hellen Hautfarbe des Gesundheitsgenius. So sind alle gegenwärtigen Gestalten als vollgültig existierend dargestellt und haben genau denselben Anspruch auf leibliches Dasein, wie die Königin selber. Dagegen ist oben am Himmel an Stelle der leuchtenden Farben ein kühler, gelblicher Ton getreten, im scharfen und gewollten Gegensatz zu dem, was im Vordergrunde beabsichtigt ist.

Die Skizze in Petersburg gleicht nach Rooses[1] dem Gemälde bis auf geringe Unterschiede: der Genius der Gesundheit ist ohne Flügel dargestellt, und die Göttin des Ueberflusses ganz bekleidet, während im ausgeführten Bilde ihre rechte Schulter und Brust und der rechte Arm nackt bleiben. Im Vordergrunde liegen kostbare Vasen.

9. Heinrich IV. übergibt Maria die Regierung.[2]

Ein Hauptanteil an der Komposition ist der Architektur eingeräumt, indem der Vorgang an ein Schloßtor verlegt wird, dessen Einzelformen ganz ähnliche sind, wie auf dem Bilde der Geburt Marias.

---

[1] a. a. O., Band III, p. 233.

[2] Abb. Nr. 6.

Durch die Portalöffnung sieht man auf einen zweiten Portalbau mit Balustrade und krönendem Aufbau, dessen Torbogen den Ausblick in die Parklandschaft frei läßt.[1] Das Hintereinanderstellen der Architekturteile erinnert sehr deutlich an die Komposition der Vermählung in Florenz. Dort fanden wir auch drei Raumschichten: die erste vor dem Altar mit dem Bogen darüber, die zweite mit der Gruppe Gottvater-Christus, die dritte unter dem tempelartigen Säulengang. Hier bleibt die zweite Raumschicht — zwischen den Portalen — leer, in der dritten aber wirkt der reich gegliederte Bau trotz des Durchblickes als starker Körperwert. Die Ueberreichung scheint sich so etwa an einem Palastausgange zu vollziehen, von dem aus der Weg durch den zweiten Torbogen hinführt. Doch auf der Gestaltengruppe des Vordergrundes ruht volles Tageslicht, es ist also kein geschlossener Raum gemeint, sondern die Architektur ist nur in ihrer Eigenschaft als Herstellerin monumentaler und bleibender Werte herbeigezogen, sie bildet mit ihren tektonischen Massen die Folie des Vorganges, nach innen zu mit der Abnahme der Materie zugleich die Wirkung ihrer Macht im physischen Sinne verringernd, sie im psychischen Sinne aber steigernd. In rascher Abstufung geht sie von vollster Körperwucht in den Halbsäulen vorn zum leichteren Aufbau des zweiten Portals über, dessen Toröffnung in klar zutage liegender Absichtlichkeit nur den Dauphin und die darreichende und empfangende Hand umschließt.

Es muß betont werden, daß mit dem Ausdruck «Ausfüllung des Hintergrundes» als Funktion der architektonischen Gebilde das Wesentliche nicht erschöpfend getroffen wäre: die Architektur mit den starken Kontrasten ihrer plastisch-tektonischen und raumöffnenden Teile wird ebensogut Ausdruck des künstlerischen Gesamtwollens, als sie ein Abschluß der Szene ist; die Linien ihrer Formen betonen, begrenzen, umfassen, sondern ab. So bleiben die Ritter hüben und die Frauen drüben in Abhängigkeit von den schweren Massen der Säulen und Pfeiler des ersten Tores, der König und Maria haben die Wandungen des zweiten zum Hintergrund, während für den Dauphin und das Symbol die leere Mitte freibleibt.

Die Architektur begleitet also sozusagen das Verhalten der Personen von dem ruhigen Dastehen an bis zu der leicht bewegten Aktion in der Mitte, die den Hauptinhalt des Bildes veranschaulicht, mit entsprechenden Akzenten.

Zum Mittelpunkte der Darstellung wird so der mit den Lilien

---

[1] cf. den Exkurs am Ende des Schlußkapitels.

Frankreichs geschmückte Reichsapfel als Symbol der Regentschaft, den der König im Heranschreiten der Gemahlin überreicht. Maria nimmt das Zeichen der königlichen Gewalt mit einer leichten Handbewegung entgegen und ist mit diesem wichtigen Vorgange so sehr beschäftigt, daß sie für den jungen Dauphin, der ihre Hand faßt, nur halbe Aufmerksamkeit hat. Er steht zwischen seinen Eltern und scheint, indem er zu dem Reichsapfel emporblickt, sich seiner späteren Ansprüche auf die Macht wohl bewußt zu sein. Die linke Hand legt der König auf die Schulter des Sohnes, er vertraut ihn der mütterlichen Fürsorge an. Hinter dem König steht der gerüstete, barhäuptige Träger der Königsstandarte, neben ihm folgen zwei Krieger in voller Rüstung mit Federbüschen auf den Helmen; über diesen drei Gestalten ragen Hellebarden auf und weht das Lilienbanner von Frankreich. Im Vordergrunde links liegen, als weitere Erklärung angebracht, einige Schußwaffen. Neben Maria stehen zwei Frauen. Die eine mit gekreuzten nackten Füßen und nackten Armen, stützt die linke Hand auf eine Balustrade und hält mit der Rechten, die sie an den Leib legt, einen Zipfel ihres Gewandes fest. Die zweite hinter ihr blickt ruhig aus dem Bilde heraus. Auf der Skizze (s. u.) ist die erste Frau durch die Schlange als Prudentia charakterisiert; dies Symbol fehlt hier, aber dennoch ist es ausgeschlossen, an eine etwas ländlich anmutende Begleiterin Marias zu denken; sie ist sicher allegorisch gemeint und könnte etwa die Kraft darstellen. Die zweite mag, ihrem beobachtenden Blick entsprechend, als Klugheit bezeichnet werden. An Maria springt, zum Teil durch das Gewand der ersten Frau verdeckt, ein Hund empor.

Der König schreitet von links her auf Maria zu, und der vom vorhergehenden Bilde kommende Beschauer identifiziert wohl unwillkürlich seine Bewegung mit der des Königs, er kommt mit ihm Maria entgegen, die somit in Ruhe, in bleibendem Verharren, dasteht. Zur Verfolgung der Bewegung wird das Auge durch den in den Toröffnungen frei gelassenen Ausblick aufgefordert; in dieser Tiefenrichtung wird das Weitergehen des Königs und seiner Gewaffneten erfolgen, denn rechts bedeutet die Balustrade, auf die Marias erste Begleiterin sich stützt, ein Abgrenzen, ein Verharren, und Aufheben der entgegendringenden Bewegung. Das Regiment geht auf Maria über, auf ihrer Seite liegt also der Akzent des Bleibenden, und damit auch das Hauptinteresse des Beschauers. Der Blick dringt von links her in das Bild ein, und sieht die Architektur, wie es der Wirklichkeit entsprechen würde, in seitlicher Verschiebung. Dieser

Verzicht auf eine absolute Symmetrie ist ein Kunstgriff: er will nichts anderes, als die Aufforderung zum Weiterverfolgen des Vorübergehens durchführen; denn dem wirklich vorhandenen tektonischen Gebilde gegenüber würde sich mit Zwang das Bedürfnis einstellen, den Punkt zu finden, von dem aus die Symmetrie als vorhandener Wert erfaßt werden kann.

Durch die Gestalt des Dauphin, das Symbol der Herrschaft, den mit einem Widderschädel geschmückten Schlußstein des zweiten Tores und die helle Nische seines Oberbaues wird eine Vertikalachse deutlich markiert, doch von beiden Seiten her dringen, — von links viel stärker als von rechts, — gegen diese Betonung des Ruhenden die Bewegungen an. Die linke behält das Uebergewicht und bewirkt zusammen mit der vorerwähnten perspektivischen Verschiebung der Architekturteile, daß der Hinweis auf das Wiederaufnehmen des fortschreitenden Erfassens durch optische Anleitungen genügend zum Bewußtsein gebracht wird.

Von links strömt auch das Licht herab und läßt den spiegelnden Stahlharnisch des Bannerträgers in hellen Reflexen erglänzen. Eine weiße Schärpe hat dieser umgeschlungen, wie auch der König. Ueber beiden flattert das blaue Lilienbanner und die goldene Standarte. Hell, — weiß und gelb, — ist das Gewand des Königs, während Maria ein dunkel-violettes Kostüm mit einem weißen Spitzenkragen um den freigelassenen Hals trägt, der mit einer Perlenkette geschmückt ist. Das blaue Gewand und der goldgelbe Mantel der ersten Begleiterin bilden wieder eine Steigerung der Helligkeit, die zweite trägt ein Gewand von indifferenter, grüner Farbe, die einen Uebergang zu dem graulichen Farbton der Architektur bildet. Auch der Himmel und die Bäume, die man durch die mittlere Oeffnung sieht, zeigen nur blasse Farben, um die koloristischen Hauptwirkungen nicht zu beeinträchtigen. Das farbige Prachtstück des Bildes ist der Dauphin mit dem blauen Ordensbande über dem silbernen Brustharnisch, im weißen Wams, zu welchen Farben das Rot der Pluderhosen, der Strümpfe, und die weißen Atlasschuhe einen leuchtenden Kontrast bilden.

Die Skizze in München zeigt den zweiten Torbogen in viel hellerem und einheitlichem Lichte, während im Vordergrunde, der nicht so deutlich, wie im Hauptbilde, zu einem Podium ausgestaltet ist, sich ziemlich dunkle Schatten ausbreiten zur Steigerung der Lichtintensität. Die Architektur ist nahezu symmetrisch angeordnet; der auf dem ausgeführten Bilde deutlich sichtbare, den zweiten Portalbau nach der Gartenseite zu abschließende rechte Innenpfeiler mit dem

aufsetzenden Rundbogen fehlt hier. Ueber die Bedeutung der Abänderung auf dem Hauptbilde wurde oben gesprochen.

Die erste Begleiterin Marias weist sich, wie schon bemerkt, durch die sich um ihren Arm windende Schlange als Prudentia aus; vielleicht schien es bei der Ausführung des Bildes gerade «aus Klugheit» geboten, das Symbol wegzulassen!

An Stelle der zweiten Begleiterin steht ein Kavalier hinter ihr; gemeint ist offenbar ein Vertreter des Ministerkonseils, ohne dessen Zustimmung Maria zu keinem politischen Schritt berechtigt war. In der Ausführung wurde diese Figur, die die Königin an unerwünschte Dinge erinnern mochte, durch die zweite Frauengestalt, die Prudentia, ersetzt.

Die Lokalfarben sind nur angedeutet, die Konture mit ziemlich kräftigen Linien betont, die Lichter mit Weiß gehöht. Der Gesamtton zeigt den braunen und gelblichen dünnen Farbenauftrag mit leicht angetuschten Flächen, wie die übrigen Skizzen. Der weiße Grund scheint oft durch die transparente Firnisfarbe durch.

10. Die Krönung Marias in St. Denis.[1]

Das Gemälde, in seiner Breite die anderen um mehr als das Doppelte übertreffend, — es ist über sieben Meter lang, — ist das erste der drei großen Breitbilder, die den Abschluß der Seitenwände und der Rückwand der Galerie bildeten. Rubens schafft ein Repräsentationsbild, das als eines der mächtigsten und lebendigsten Denkmäler der Kulturgeschichte der Zeit angesehen werden muß. Die Freude des Künstlers am Stofflichen, an Prunk und Glanz, an dem unvergleichlichen Reichtum derartiger Veranstaltungen inspiriert ihn, den Führer so vieler Gesandtschaften, den Teilnehmer an höfischen Festen und Feiern, zu einer Schöpfung, der in ihrer Gesamtheit nicht leicht ähnlich Großes und Vollkommenes an die Seite gestellt werden kann.

Der Raum ist das Längsschiff der Kirche mit dem Hochaltar am rechten Ende. Vom Kircheninnern wird noch ein Fenster des Seitenschiffes links im Bilde gezeigt, nach rechts zu werden zwischen den Säulen die Tribünen für die Hofgesellschaft und den König sichtbar. Den Vordergrund schließen rechts die Säulen des Hochaltars ab. Die vor diesem befindliche Hauptgruppe überdeckt ein großer Baldachin.

Nach dem Altar zu bewegt sich der feierliche Krönungszug. Am Bildrande links sehen wir eine Gruppe von drei Damen des Hofes; durch die Krönchen auf dem Kopfe werden sie als Herzoginnen charakterisiert.

[1] Abb. Nr. 7.

Es ist überflüssig, nach ihren Namen zu suchen, da für den historischen Vorgang die Nennung der Hauptpersonen genügen mag. Es folgt nach rechts eine Dame mit langnachschleppendem, hermelingefüttertem Mantel, die dem Beschauer halb den Rücken zukehrt, aber nach der Hauptgruppe hinblickt; ihr zur Seite als Hauptfigur dieser Gruppe steht Margarete von Valois, Heinrichs erste Gemahlin, die er zu der Krönungsfeier eingeladen hatte und die nicht wagte, fern zu bleiben, so sehr die Zeremonie ihren Stolz verletzen mochte. Der neben ihr stehende Kavalier, der das Szepter trägt, ist der Herzog von Ventadour. Von ihm ist nur Kopf und Brust sichtbar, er sieht aus dem Bilde heraus. An der vorderen Ecke des Stufenvorbaues steht ein Kavalier des Hofes, (der Chevalier de Vendôme), den rechten Fuß auf die Ecke der unteren Stufe aufsetzend, die rechte Hand, die einen Stab mit der goldenen Hand der Gerechtigkeit trägt, auf das Knie gelegt, die linke auf dem Degenknauf; das Gesicht ist dem Beschauer ab- und in das Bild hineingewandt. Die hinter Maria knieende Schleppenträgerin ist die Prinzessin von Conti, zwei andere fürstliche Damen stehen neben ihr. Maria kniet auf den Stufen, die Krone mit erhobenem Haupte empfangend, mit betend vor die Brust gehaltenen Händen; ihr zur Seite stehen die Kinder, der Dauphin in Schrittstellung, mit der Linken den Mantelsaum Marias berührend und zu ihr aufblickend, hinter ihr die Prinzessin Henriette. Die Königin beansprucht fast ebensoviel Platz, wie ihr Gefolge, vor allem durch das Prunkstück des hermelingefütterten, königlichen Mantels, der, weit ausgelegt, hinter Maria einen äußerst wirksamen Zwischenraum schafft. Ueber Maria schweben in einer hellen Glorie zwei Genien horizontal auf sie zu, der erste hält mit der Linken einen Palmzweig über die Königin und streut aus dem Füllhorn, das der zweite Genius trägt, Münzen auf die Zuschauer herab. Es ist höchst bedeutungsvoll, daß diese überirdischen Wesen auf dem historischen Repräsentationsbilde eingeführt werden. Durch sie erst wahrt Rubens die Stileinheit mit den anderen Bildern. Fehlten diese Genien, so wäre das Ganze eben nur eine Darstellung der Zeremonie selber; so aber kommen auch hier die Wesen der Phantasiewelt zu ihrem Rechte und wirken für die Auffassung in poetischem Sinne, indem sie den Vorgang in eine höhere Sphäre rücken. Im Hintergrunde links unter dem Fenster befindet sich eine Gruppe von Zuschauern in doppelter Reihe, an die sich nach rechts hin die Musikanten auf ihrer Tribüne anschließen; dann folgen die Großen des Hofes in ihrer Loge, und endlich — mit nur einem Begleiter — der König in der seinigen, gerade

über Marias Haupt. Zwischen Maria und der Schleppenträgerin sieht man Zuschauer, welche die herabgestreuten Münzen auffangen; eine Anspielung auf die Medaillen, die Maria zur Erinnerung an die Krönung prägen ließ.

In diesen beiden eben beschriebenen Gestaltenzügen des Vorder- und Hintergrundes, sowie in den Genien ist die Bewegung auf den Hochaltar zu verkörpert. Sie erreicht ihr Ziel in Maria. Nun erfolgt von rechts her die entgegengerichtete Aktion: vor den Marmorsäulen des Altars stehen sieben Kardinäle und Bischöfe. Der Kardinal de Joyeuse, auf einem Armstuhl sitzend, vollzieht die Krönung. Ihm assistieren die im Bilde rechts zu äußerst stehenden Kardinäle de Gondy und de Sourdis.

Obwohl in der Komposition die Architektur eine gewichtige Rolle spielt, so beherrscht doch der imposante Zug im Vordergrunde und vor allem der Krönungsakt selber die große Bildfläche vollständig, so daß der von links kommende Beschauer in den Zug der Gestalten hineingezogen wird, unaufhaltsam, bis zum Altar hin, für den trotz der den Raum füllenden Menschenmenge fast die Hälfte der Bildfläche übrig bleibt. Aus dem Gestaltendrange des feierlichen Krönungszuges gelangt der Blick, vorbereitet durch den Prunk und den Reichtum des Gefolges, zu Maria, die als historische Porträtfigur höchsten Stiles gegeben ist. Im Halbkreis umstehen die Kardinäle und Bischöfe den zelebrierenden Kardinal, hinter dieser Gruppe steigen als wuchtige Betonung des Haltes die Marmorsäulen des Altars auf: wir sind hier am Ziele, — zugleich mit der Königin, die uns im Augenblick des höchsten irdischen Glanzes gezeigt wird. Aber auch der Betrachter ist an einem räumlich wichtigen Punkte angelangt, nämlich am Ende der linken Seitenwand der Galerie. Mit imponierender Wucht wird diese Tatsache durch die monumentale Architektur und durch die machtvollen Kostümgestalten der beiden Kardinäle zu Gefühl gebracht. Hier ist ein Endziel erreicht, und die — wenn auch feierlich gemessen — andrängende Bewegung, die in den Genien eine lebhafte Steigerung erfährt, wird durch die Masse der Architektur und durch die plastisch nahe neben den Beschauer hingestellten Figuren aufgefangen, flutet wieder zurück in den Raum und gewinnt ihre stärkste Intensität in der Raumleere hinter der Königin: sie wird verkörpert durch das Faltengewoge des Mantels, und durch die Genien oben. Also malerische, gestaltenerfüllte Raumweite links, körperliche Nähe und plastische Vollkraft der Gestalten und tektonischen Gebilde rechts wirken gegeneinander an und kommen optisch zum Ausdruck und zur Beruhigung

in dem Aufheben des Kopfes und der Hände der Königin hier, dem Vorneigen und Armausstrecken des sie krönenden Kardinals dort.

Um Maria als Einzelgestalt gegenüber den Vertretern der geistlichen Macht aufkommen zu lassen, bedurfte es der vollen Prachtentfaltung aller stofflichen Mittel, das Kostüm wird zu einem entscheidenden Faktor für die geistige Bedeutung und für die Komposition.

Aus drei Quellen strömt das Licht in das Bild: aus einer unsichtbaren rechts oben, (durch ein Fenster einfallender Sonnenschein), aus den mattflammenden Kerzen auf dem Altare und aus der Erscheinung der Engel. Von rechts her empfangen Maria und die beiden ersten Kardinäle, sowie die Hauptpersonen des Zuges das Licht. Der schwache Schein der Kerzen durchschimmert das nach rechts zunehmende Dunkel unter dem Baldachin, Glanzlichter auf die Marmorsäulen werfend, und die frei im Raum schwebende Engelgruppe verbreitet ihr Licht über die Begleiterinnen Marias, über diese selbst und die Zuschauer von oben her, und erfüllt so auch den leeren Raum mit Leben, Bewegung und Licht. Also auch in der Lichtführung ein Gegeneinander, aber ein Hinwirken auf einen Punkt, der das Interesse fesselt. Und als letzter, höchster Trumpf die Farbe, in der Rubens hier mit voller Hingabe an stofflichen Prunk schwelgt. Den Hauptakkord bildet der blaue, hermelingefütterte Krönungsmantel, der mit Goldlilien bestickt ist, mit dem leuchtenden Rot der Kardinalsroben, der Prachtfarbe, in der Rubens sich nie genug tun kann. Marias Kleid ist weiß mit bläulichen Reflexen, der Dauphin ganz in weißer Seide mit blauem Band; vermittelnd zu dem Rot wirkt diese Helle, die sich in dem goldenen Pluviale des krönenden Kardinals etwas abdämpft. Durch den kühlen Ton des blaßblaugrünen Teppichs auf den Stufen, den etwas dunkleren, im gleichen Farbton gehaltenen Baldachin oben, durch das Grüngrau der Säulen wird die herrliche Farbensymphonie zusammengehalten und in ihrer Wirkung gesteigert. Der Chevalier de Vendôme trägt einen schwarzen Mantel über gelbem Seidenwams, rote Pluderhosen mit Goldstickerei, das blaue Ordensband auf der rechten Schulter und ist eine Kostümfigur von großartiger Wirkung; auf das Porträt ist verzichtet, weil das Gesicht zweifellos ein zu starker Punkt für das Interesse wäre. Bedeutungsvoll für die farbige Komposition ist das bläulich-weiße Gewand der Königin Margarete; die andere Dame trägt in Wiederholung des Haupttones einen blauen, hermelingefütterten Mantel. Weißliche und indifferent rötlich-violette Töne herrschen links; Weiß und Rot abwechselnd in den Zuschauern, allmählich verblassend zu dem Graugrün des Fensters und dem Stein-

grau der Architektur. Die Figuren des Hintergrundes haben ungewisse Farben, in dem Behang der Galerie, dem ersten Genius und den Münzenauffangenden treten wieder rötliche und orangefarbige Töne auf, in der Lichterscheinung der Genien zu heller Intensität nach Gelb hin gesteigert; die goldenen Gewänder der Bischöfe geben eine wirkungsvolle Folie zu Marias Kopf. Der König, nur ein isolierter Zuschauer, trägt dunklen Mantel und weißes Seidenwams. Im zweiten Grunde also eine Skala von gedämpfteren Klängen als Begleitung zu den vollen Tönen des Vordergrundes.

Die Skizze in München betont vor allem das Lichtproblem. Tageshelle liegt über dem Krönungszug, von Lokalfarben ist nur der bläuliche Ton des Teppichs und das Rot der Kardinalsroben angedeutet. Die Loge der Musikanten, hier über der der Hofleute, und fast von den Engeln verdeckt, wird im Hauptbilde nach links verlegt, um eine Verbindung mit der Zuschauertribüne herzustellen im Interesse einer einheitlichen Gestaltenfolge. Sehr bedeutungsvoll ist die Abänderung, daß im Gemälde Maria das Haupt erhebt, der Dauphin nur den Mantelsaum berührt, während er hier mit der Linken nach der Krone greift, als wollte er seinen Anteil an der Erhebung seiner Mutter geltend machen, und Maria demütig gesenkten Hauptes die Krone entgegennimmt. Der betende Kirchendiener rechts ist auf dem ausgeführten Bilde weggefallen, vielleicht durch eine gewaltsame Verstümmelung, durch Abschneiden. Auch die zweite Altarsäule ganz zu äußerst rechts, die hier als Eckpfeiler der gesamten linken Bilderreihe ihren guten Sinn hatte, ist weggelassen, bezw. abgeschnitten, so daß zum Schaden des raumgebenden leeren Vordergrundes und der ganzen Hauptgruppe die Gestalten zu körperlich nahe und zu dicht an den rechten und den unteren Bildrand gerückt sind. Unser modernes Empfinden vermag sich über die Anwesenheit der beiden Hunde an so hohem Ort nicht leicht hinwegzuhelfen, man wird in dieser Bevorzugung der Kreatur einen derberen Zug der damaligen Zeit anzuerkennen berechtigt sein. Gegenüber der majestätischen Gesamtwirkung bleibt dies eine Zutat rein dekorativer Art. Jedenfalls wird die Großheit der Gesamterfindung dadurch in keiner Weise beeinträchtigt.

Eine ursprüngliche Redaktion der Skizze in Petersburg gibt das Bild im umgekehrten Sinne. Der Dauphin steht Maria gegenüber, faßt aber nicht nach der Krone. Auch hier befindet sich die Tribüne der Musikanten über der der Hofleute.[1]

---

[1] cf. Rooses, Oeuvre, Band III, p. 237.

Das Ueberwiegen einer ausgesprochenen Rechtsbewegung in dem ausgeführten Bilde kann keinem Zweifel unterliegen.

11. Die Apotheose Heinrichs IV. und die Huldigung der Kavaliere vor Maria.

Das zweite der großen Breitbilder, das an der Rückwand der Galerie angebracht war, vereinigt zwei Geschehnisse von höchster geschichtlicher Bedeutung, das tragische Ende des Königs und die unmittelbare Wirkung des Ereignisses für Maria. Die ruchlose Tat der Ermordung des Königs wird verschleiert und verklärt durch die befreiende Apotheose. Nach dem Willen der Götter wird Heinrich zu den Olympischen entrückt, Jupiter selber und Saturn heben ihn empor zu den lichten Höhen, wo im Gewölk unter den Tierkreisbildern des Löwen, der Jungfrau und der Wage Herkules und die Götter seiner warten. Heinrich ist als römischer Imperator mit dem Lorbeerkranz auf dem Haupte dargestellt, er schwebt bereits in den Lüften, seinen emporgehobenen rechten Arm hat Jupiter mit beiden Händen gefaßt, der den Fuß auf die Schwinge seines den Blitzstrahl haltenden Adlers stellt. Der Gott, mit nacktem Oberkörper, neigt sich Heinrich zu, der zu ihm emporblickt. Saturn, vom Rücken gesehen, mit einem Mantel um Hüften und rechten Arm geschlungen, umfaßt mit seinem linken Arm den des Königs, während er mit der erhobenen Sichel nach oben weist. Da sitzt auf Wolken mit übereinandergeschlagenen Knieen und verschränkten Armen Herkules, die Keule in der Hand, neben ihm steht Merkur mit der rechten Hand auf dem Rücken, den linken Fuß aufgestellt und den Blick auf den König hinabgerichtet; zu seinen Füßen sitzend, vom Rücken gesehen, Venus, die mit Amor spielt, endlich als zuoberst thronende Gewandfigur Juno mit der die Mauerkrone tragenden Göttermutter und zwei sich an sie schmiegenden Putten. Drunten dagegen, wo eine hügelige Wiesen- und Baumlandschaft den sehr tief liegenden Horizont begrenzt, ringelt sich die durch einen Pfeil an den Boden geheftete Schlange des Aufruhrs. Den Vordergrund bedeckt glänzendes Waffengerät.

Hier unten, auf dem festen Erdboden, bleiben auch die Lebensgefährtinnen des Königs zurück: die Kriegs- und die Siegesgöttin. In halb liegender Stellung, mit aufgestelltem linken Fuß, die Hände schmerzvoll ringend, sitzt die Viktoria auf dem Boden und schaut dem ihr entrissenen Kriegshelden nach. Sie trägt den Mantel, stützt sich mit ihren Schwingen auf den Boden und lehnt sich mit der Schulter an die Hüfte der Bellona. Diese, eine geflügelte, nackte

Frauengestalt, rauft mit beiden Händen ihr Haar und blickt, wie die Viktoria, dem König nach. Tränen entrinnen ihren Augen. In ihrem linken Arm hält sie eine Siegestrophäe, der Mantel umflattert ihre Hüften, und die ganze Gestalt in ihrem Vorschreiten und Emporwenden ist ein vollendeter Ausdruck des Seelenschmerzes, der sich in starke Körperbewegung umsetzt.

Wie auf der linken Seite der Himmel, der Göttersitz, als Region der freien, aufsteigenden Bewegung erscheint, so auf der rechten Seite die Architektur zur Herstellung des Schauplatzes für das irdische Geschehen. Vor einem großen, mit korinthischen Pilastern und kassettierter Wölbung geschmückten Triumphbogen erhebt sich ein Stufenbau unter einem Baldachin, den reich geschmückte, gewundene Säulen tragen. Vor diesen sitzt auf einem Throne die Königin in gebeugter Haltung, mit vor der Brust gekreuzten Händen und in das Trauergewand gehüllt.

Vor ihr auf das Knie gesunken, reicht die mit Helm und Schwert gerüstete Francia mit ausgestrecktem Arm den Reichsapfel dar, das Szepter auf das Knie gestützt. Die Prudentia mit der sich um ihren Arm windenden Schlange steht zur Linken Marias und schickt sich an, das Symbol der Regierung für sie entgegenzunehmen; sie scheint die Königin, das Antlitz zurückwendend, durch Worte zu ermutigen. Von oben herab schwebt eine Göttin, die das Staatsruder darreicht, während ihre freie Hand zugleich auf den Reichsapfel hinabweist. Hinter Maria steht Minerva zwischen den Säulen, gerüstet mit Schild und Lanze, zum Schutze der Königin. Und vor dem Throne, in prachtvollem Elan heranstürmend oder schon zu den Füßen Marias hingeworfen, die fünf huldigenden Kavaliere mit erhobenen Händen oder mit Gesten der rückhaltlosen Hingebung. Sie sind als die Ueberbringer des Parlamentsbeschlusses aufzufassen, durch den der Königin die Regentschaft übertragen wurde.

Es wird in dem Bilde, um ein Wort Burckhardts zu brauchen, eine «verhehlte Symmetrie» hergestellt, die ideal und formal zur Verbindung der beiden Ereignisse wirkt. Eine Erhebung beiderseits; im Schweben, durch überirdische Kräfte links, durch Herstellung einer pyramidalen Gruppe rechts. Die Königin erscheint, obwohl auf dem schweren Throne mit seinen Löwenfüßen sitzend, getragen von dem Ansturm der zu ihr aufstrebenden Bewegungen. Man kann die Gruppe links in ein auf der Spitze stehendes Dreieck, die der Kavaliere mit Maria in ein mit der Basis im unteren Bildrande liegendes Dreieck einordnen, wodurch die Vorstellung des Hinauf-H e b e n s dort, des Hinauf-T r a g e n s hier erreicht wird. Wenn Maß und höfisches Zere-

moniell die Krönung beherrschen, so ist hier das ganze Pathos leidenschaftlichen Empfindens entfesselt und zu einem dramatischen Höhepunkte gesteigert. Mit elementarer Wucht vollzieht sich alles vor unseren Augen, und was die Götter hier durch ihre Kraftäußerungen glaubhaft machen, findet dort ein Analogon durch die hinreißende Begeisterung. Transitorisches Emporschweben hier, durch den Bogen mit den Sternbildern in Kreisbewegung nach den Himmlischen hinübergeleitet; da, dem Aufheben entgegenwirkend, die Schwere der Architektur, unter deren Macht alle Gestalten der rechten Gruppe auf den irdischen Schauplatz des Geschehens gebannt bleiben.

Die Komposition wird schon durch den poetischen Inhalt der Darstellung in zwei formal nur lose zu einer Bildeinheit verschmolzene Gruppen zerlegt. Ohne Zweifel dominiert der Eindruck, daß zwei Bilder, deren jedes für sich durchaus als Einheit existieren könnte, zu e i n e m Breitbilde vereinigt sind. Aber die Gestalt der Bellona ist doch die lebendige Trägerin der Peripetie, sie trennt und verbindet zugleich die beiden Teile des Bildes in ausdrucksvoller Bewegung des Körpers und leitet unseren Blick von der Ursache zur Wirkung hinüber. Sie vollzieht mit ihrer ergreifenden Gebärde zwischen der linken und der rechten Gruppe den lebendigen Zusammenhalt.

Die Erscheinung der Götter links oben in der Höhe ist von einer gelblichen Glorie umhüllt; eine dunkle Schattenregion beginnt in dem Mantel Jupiters, dem Gefieder des Adlers und dem dunklen Gewölk, in dem der Blitzstrahl und die Flammen, die aus dem Rachen der Hydra strömen, nur Lichtquellen von untergeordneter Bedeutung sind. Maria mit den ihr zunächst stehenden Frauen bleibt im Schatten des Baldachins, während die Huldigenden und die übrigen Gestalten im Vordergrunde rechts von einem Lichte überstrahlt werden, dessen Quelle oben zwischen dem Baldachin und dem Triumphbogen zu suchen ist.

Der Tendenz des Aufstieges auf der einen Seite, des Emportragens auf der anderen kommt die Farbenwirkung zu Hilfe. Der Wiesengrund links ist in kühlem, grünlichem Tone gehalten, mit grellen Lichtflecken. Auch die Architektur zeigt einen graugrünen Farbton. Das dunkle Gewölk um die Gruppe zur Linken geht dann in die hellgelbe Lichtregion des Himmels über; nur wenige Lokaltöne, wie auf dem Mantel des Merkur violett-rötliche Reflexe, unterbrechen oben die Monochromie. Das Rot der Purpurmäntel des Götter- und des Menschenkönigs wird durch den glänzenden Gold- und Silberharnisch Heinrichs überstrahlt, ein dunkelblauer Mantel umhüllt den braunen Körper Saturns. Die Viktoria in goldgelbem Mantel, die Bellona mit

dem weißen Manteltuch, dem leuchtenden Inkarnat und dem blonden Haar bilden die Hauptanziehungspunkte in dieser Farbenskala. Die Steigerung zu heller Tönung nimmt diesen beiden Figuren die durch die mächtigen Körper bedingte Erdenschwere. Die spiegelnden Reflexe der Stahlwaffen, zumal die in der von Bellona gehaltenen Trophäe, heben die Wirkung dieser Attribute über bloß dekoratives Absehen hinaus.

Minerva trägt über dem rötlichvioletten Gewande und dem Silberpanzer einen goldgelben Mantel, und das Rot erscheint nochmals, zu Karmin abgewandelt, im Kleide der Prudentia. Francia trägt den blauen Lilienmantel, und einen weißen Federbusch auf dem Helme. Maria auf goldenem Throne in schwarzem Trauergewande, der Genius mit dem Staatssteuer im grünen Mantel. Der grüne Farbton wird dann noch in dem Baldachin gedämpfter wiederholt, bis sich im neutralen Hintergrunde der Architektur die Ruhe, die Zusammenfassung des Farbengewoges, herstellt. Ruhiges, lichtes Blau mit grauen, leichten Wolken erscheint im Durchblick des Triumphbogens. Der volle Glanz der Farbengebung ist nun auf die Gruppe der Kavaliere verwandt. Grünliche Töne der Gewänder, graue andererseits, die letzteren bis an Weiß angenähert, schließen von beiden Seiten das Rot des Mantels ein, den der vom Rücken gesehene Kavalier über dem weißen Wams trägt. Blaue und rote Farbtöne, goldene Schärpen heben die Valeurs.

Es ist also auch in der Farbe eine Abstufung der Intensitätsgrade im Sinne einer Reduktion vollkörperlicher Existenz nach oben zu gewollt und erreicht, die sich in den Dienst der poetischen Vorstellungstätigkeit stellt und aus dem Raume, in dem sich hart die Sachen stoßen, eindringlich genug in die Phantasiewelt hinüberführt.

Das Bild war in der Galerie die geometrische Mitte des Zyklus. Hier war also ein bedeutungsvoller Punkt für die Gehbewegung des Betrachters, der, von hier aus umkehrend, mit der Betrachtung der an der Hofseite der Galerie befindlichen Bilder begann. Zugleich aber ist die Mitte dieses Bildes die Stelle der Peripetie im poetischen Sinne, die formal zum Ausdruck gebracht wird als Ursache und Wirkung im historischen Verlauf. An Stelle der seitlichen Bewegung sind zwei aufwärtsstrebende Bewegungen dargestellt in vertikal abgewogener Beziehung zur mittleren Trennungsachse. Sekundär kommt aber in der Gruppe Marias die Rechtsrichtung wieder zur Geltung.

Die ursprüngliche Redaktion der Skizze in Petersburg zeigt [1] eine

[1] Photographie von Hanfstängl nach dem Original der Eremitage, N. 351.

viel geschlossenere Komposition; die Bildhälften sind noch nicht auseinandergezogen, die Längsausdehnung der Skizze ist wesentlich geringer, als die der Skizze in München. Hinter Francia sieht man eine halb knieende, sich an sie schmiegende Frauengestalt, die den Blick nach dem König zurück- und aufwendet. Viktoria, halb vom Rücken gesehen, sinkt aufs linke Knie, vor Bellona, unter Heinrich. Von den Göttern sind nur Saturn links (mit der Sense) und Jupiter rechts dargestellt. Rechts vorn liegen zwei gefesselte Dämonen am Boden. Nur drei Kavaliere knieen vor Maria. Die Hydra, das Kriegsgerät und die Hunde fehlen. Bellona und Viktoria sind vom hellsten Lichte bestrahlt, das auch das dunkle Gewölk durchbricht. Rechts herrschen die Schatten vor; nur Fancia und das Gesicht der Königin trifft helles Licht.

Auch die Skizze in München zeigt noch einige wesentliche Abweichungen von der definitiven Ausführung: links zwei Figuren mehr, eine gerüstete, über Jupiter schwebende, (Mars?) und unten im Schatten eine fast nackte fliehende Furiengestalt mit Fackeln in den erhobenen Händen als Ergänzung zu der Hydra. Bellona gehört auch hier zur Gruppe des Königs und bildet mit der Viktoria das Fundament der beiden Gestaltenreihen König-Jupiter-Mars links, Saturn-Herkules-Merkur rechts. Eine deutliche Raumleere trennt die rechte und linke Bildhälfte; zwischen dem linken Flügel der Bellona und dem Rücken der Francia bleibt auf der Skizze ein trennender Zwischenraum, — bedingt durch das längere Format dieser zweiten Fassung, — der in der Ausführung durch Heranschieben der Bellona an die Francia und durch die wesentliche Vergrößerung der Trophäe, die die Bellona trägt, vermieden ist. An Stelle der die Bildeinheit in klarer Absicht trennenden Teilung tritt also im Hauptbilde eine Herstellung des äußeren Zusammenhanges durch die Gestalt der Bellona und den körperlich wirkenden Panzer. Auch Snyders beansprucht für sich ein Plus, auf der Skizze ist nur ein Hund hinter den Kavalieren zu sehen, während die Ausführung deren zwei zeigt. Die Hauptfarben sind zart abgetönt, andeutend zu erkennen. Die Lichtführung wird ganz klar zur Hauptsache erhoben.

12. Die Regierung der Königin.
(Maria im Rate der Götter.)

Das dritte große Breitbild, das sich dem an der Rückwand angebrachten Gemälde, der Apotheose Heinrichs IV. und der Erhebung Marias, als erstes Bild auf der Hofseite der Galerie anschloß,

mußte sich der Oertlichkeit anbequemen: eine Türöffnung befand sich in der für das Bild bestimmten Wandfläche.

Für Rubens wird die Kante des Türsturzes, der in das Bild hineinragt, aus einer Störung durch ein tektonisches Gebilde zur natürlichen Gegebenheit, nämlich zur Höhe eines Felsplateaus,[1] auf dessen Rand die ersten vier Gestalten des Vordergrundes zur Linken sitzen und liegen. So zeigt es die Skizze in München. Es muß aber bemerkt werden, daß im Hauptgemälde bei der Entfernung der Bilder aus dem Luxembourg das durch die Tür ausgeschnittene Stück eingesetzt und mit dunklen Wolkenmassen bemalt wurde.

Die zwei nackten Frauen, deren Hüften nur durch leichte Schleier umhüllt werden, sind die Parzen, die hier als Zuschauerinnen die Vorgänge beobachten. Die stehende legt der sitzenden Schwester den Arm auf die Schulter und hat ihren Blick nach oben gerichtet, während die zweite nach rechts unten hinsieht. Es folgt, bequem gelagert, ein zweites Paar, eine nackte blondhaarige Nymphe, die zu ihrem Begleiter, Pan mit seinem Füllhorn, hinüberblickt, der seinerseits zu der Gruppe der Götter aufschaut.

Ueber diesen vier dem Betrachter durch ihr Größenverhältnis und durch das scheinbare Sitzen auf dem tatsächlich vorhandenen Gebilde in der Wand körperlich nahen und von ihm plastisch empfundenen Gestalten thronen Jupiter und Juno: es ist also der Gipfel des Olymp, auf den wir geführt werden. Der Gott mit dem Herrscherstab und dem Blitz[2] sieht seiner Gemahlin zu, die im Vorneigen nach ihm zurückblickt und zusammen mit einem Flügelknaben Tauben an den Erdball zu spannen im Begriffe ist, der zu ihren Füßen liegt. Sanftmut und Milde sollen die Welt regieren, — das ist der Wille der Götter und der Wunsch der Königin Maria, die in demütig geneigter Haltung, noch im Trauergewande und mit dem Merkursstab als friedlichem Zeichen, vor dem obersten Götterpaare steht. Ihr Mund öffnet sich zur Bitte um den Beistand der Himmlischen zu ihrer Regierung, während ihre Rechte auf die Erdkugel hinweist. Als ihre Begleiterin und als Vertreterin ihrer guten Absichten kniet neben ihr die Justitia, eine Fascis im Arme.

Diesem Vorgange assistieren als mitberatende Beobachter Neptun und Pluto, die den Raum zwischen Juno und Maria einnehmen

---

[1] In derselben Weise verfährt Rafael in der Darstellung des Parnaß in der Camera della Segnatura.

[2] Auch in dieser Figur ist eine antike Reminiscenz zu sehen; man vgl. z. B. den sitzenden Jupiter des Museo Pio Clementino, abgeb. bei Clarac a. a. O. Band III, Taf. 397.

und, im Sitzen einander zugeneigt, ihre Meinung austauschen. Saturn mit seiner Sense steht zusammen mit Merkur, der den Zeitgott vertraulich umfaßt und fürsprechend auf Maria hindeutet, hinter dem Throne Jupiters und Junos. Durch die beiden Gestalten wird die leergelassene Stelle zwischen dem aufrecht sitzenden Göttervater und der sich vorneigenden Juno ausgefüllt. Links hinter Jupiter und zu beiden Seiten der Gestalt Marias erscheinen in Wolken die Nebengottheiten, die den weiten Himmelsraum erfüllen.

Hinter Maria, an dem Interesse der übrigen Gottheiten für die Königin nicht teilnehmend, folgt nun Ceres mit nacktem Oberkörper und dem Aehrenkranze im Haar; sie wehrt die Umarmung des Bacchus ab, der mit dem Thyrsusstab, den Rebenkranz auf dem Haupte, sich zu ihr neigt.

Eine nach rechts aufsteigende Diagonale trennt deutlich den «Rat der Götter», der, wie wir im Programm sahen, in einem Bilde allein dargestellt werden sollte, von der zweiten Bildhälfte: dort geschieht, was Maria erbitten muß, um zu dem Ziele der glücklichen Regierung zu gelangen, — die kriegerischen Gottheiten vertreiben die Dämonen aus den lichten Reichen des Olymp in das Dunkel der Nacht.

Mit geschwungener Lanze und erhobenem Schild schickt sich, gerade unter Maria auf Wolken stehend, Minerva zum Kampfe an. Vor ihr schreitet Apollo mit dem Bogen in der vorgestreckten Linken, während der rechte Arm, dessen Hand eben den Pfeil absandte, mit der Geste des beobachtenden Abwartens nach rückwärts unten gestreckt ist. Seine Körperhaltung und die Manteldraperie lassen den Apoll vom Belvedere als das Urbild dieser Figur erkennen.[1] Rooses charakterisiert sie treffend «als eine fleischgewordene, lebende und sich bewegende Statue, welche die feindlichen Mächte eher durch ihre hellstrahlende Schönheit als durch die Pfeile in die Flucht zu schlagen scheint.»[2] Neben ihm stürmt in voller Rüstung mit gezücktem Schwert und erhobenem Schild Mars auf die feindlichen Dämonen ein. Venus, die von dem sie wie eine Guirlande umflatternden Schleiertuche nur eingerahmt wird und als prachtvolle Aktfigur dargestellt ist, sucht den in Kampfeswut entbrannten Kriegsgott zurückzuhalten.[3] Mit großer Kunst ist der Kontrast des üppigschönen Körpers der Liebesgöttin,

---

[1] cf. den Exkurs am Ende dieser Beschreibung.

[2] Rooses, Gesch. der Malerschulen Antwerpens. p. 220.

[3] Dasselbe Motiv kehrt in intensiverer Aktion und erhöhter Pracht in der berühmten, unter den Eindrücken des dreißigjährigen Krieges gemalten Allegorie auf den Krieg wieder. (Florenz, Uffizien.)

sowie der olympischen Ruhe des zu vollendet malerischem Leben erwachten Marmorgottes zu den Dämonen der Finsternis ausgenutzt. Der erste — männliche — Dämon schreitet in starker Ausfallstellung nach rechts, in den Händen die Fackel des Aufruhrs, die er als Waffe erhebt, um Apoll oder seine Pfeile abzuwehren; zu seinen Füßen fletscht ein höllisches Ungetüm die Zähne gegen Apoll. Neben ihm kauert Eris, die sich Arm und Schlange schützend um den Kopf hält. Nun folgt, vom Rücken gesehen, ein fast nackter Dämon, in schnellster Flucht begriffen, und weiterhin mit Fackel und Schlange die nackte Schreckgestalt einer davonstürmenden Kriegsfurie, die in ihrer schrägen Körperrichtung die zwei mittleren Gestalten in Parallele zur ersten einschließt. Von einer zweiten hinter ihr sieht man nur einen Arm und den zurückgewandten Kopf. Ueber dieser Gruppe fährt Luna auf ihrem Zweigespann durch ein Tor, das sich in dem dunklen Gewölk geöffnet hat. Ein flatternder Schleier umrahmt den Kopf der Göttin.

Der Himmelsraum als Schauplatz des Geschehens klingt deutlich an das Bild der Apotheose an, schon äußerlich durch den hier absteigenden Sternbilderkreis, in dem die Wage und der Skorpion zu sehen sind. Doch ist die Szene ganz dem Erdboden entrückt, auch die fliehenden Dämonen rechts schreiten oder knieen auf Wolken. So erscheint Maria losgelöst von allen irdischen und damit auch streng geschichtlichen Bedingungen, sie geht ein in die Gesellschaft der Götter selber.

Die Bedeutung also angenommen, daß Marias Milde im Wollen von den Göttern anerkannt und unterstützt wird, daß die kriegerischen Gottheiten durch handelndes Eingreifen die Niederwerfung der politischen Gegner Marias ausdrücken, so muß die Hauptfrage sein, — wie bewältigt der Maler seine Aufgabe?

Von der Umkehrung der Gehbewegung des Beschauers war oben die Rede. Die Bilderreihe der linken Seitenwand ist im Vorüberwandeln oder im Verweilen vor den in den Einzeluntersuchungen aufgezeigten Stellen des konzentrierten Interesses aufgefaßt worden.

Das Bild der Rückwand gravitierte je zur Hälfte gleich stark nach links und rechts; hier nun werden wir zunächst durch den Zug der Gestalten wieder an den fortschreitenden Verlauf gemahnt. Zuerst helfen die über dem Türsturz sitzenden Figuren durch ihre vollplastische Modellierung über die störende Raumöffnung hinweg, indem aus der Not eine Tugend gemacht, aus der Unterbrechung der Flächeneinheit eine Basis für den Aufbau der geschlossenen Gruppe geschaffen wird, die Jupiter mit den vier gelagerten Figuren bildet. Oben aber

wird der Blick in eine an lebendiger Steigerung immer zunehmende Rechtsbewegung durch einen Höhen- und Tiefenrhythmus abwechselnd stehender und sitzender, weiter vorn oder hinten befindlicher Gruppen hineingezogen, bis zu Ceres und Bacchus hin; doch in Maria wird ein Entgegentreten, ein Halt nach links hin markiert. Diese Gegenbewegung unterstützen auch Ceres und Bacchus. Nun erfaßt der Blick die durch Minerva und Apollo, Venus und Mars und die Dämonen gebildete pyramidale Gestaltengruppe, welche den dreieckigen Umriß der durch die liegenden Gestalten und Jupiter gebildeten in «verhehlter Symmetrie» wiederholt. Doch der Blick kommt nicht zur Ruhe, er wird in den Verlauf des Geschehens hineingezogen, nach rechts hin flutet das Gewoge des Kampfes, bis eine volle Auflösung der Geschlossenheit der Gruppe durch die Figur der fliehenden Furie rechts erfolgt. Der Apoll wirkt trotz seiner Richtung nach rechts doch fühlbar als ein den allzuraschen Verlauf aufhaltender Faktor der Komposition. Zwischen dem seitlichen, doppelreihigen Gestaltenzuge und der in den pyramidalen Gruppen zweimal betonten vertikalen Zugipfelung wird durch die Momente der Richtung und der Zunahme an Körperwucht ein rhythmischer Ausgleich geschaffen. Bei der Krönung fanden wir, entsprechend der Gehbewegung, den Höhepunkt der Gestaltenwirkung in den Kardinälen rechts, hier ganz im gleichen Sinne in den Dämonen. Aber drüben wird uns eindringlich ein haltgebietendes Entgegentreten, hier das Fortreißen in den Strom des Geschehens suggeriert. Das Gespann der Luna kommt dieser Tendenz obendrein zu Hilfe.

Ungefähr in der nach rechts aufsteigenden Diagonale sind die von goldenem Lichte erfüllte Götterwelt und die Region der Dämonen und der Göttin der Nacht durch die Lichtführung getrennt. Oben unterbrechen nur wenige Lokaltöne — das lebhafte Rot des Jupitermantels, wenig Blau bei Saturn, der hellblaue Mantel über Marias dunklem Gewande, der gelbe Mantel der Justitia, zart bläuliche Gewandtöne bei Bacchus und Ceres — die auf Goldgelb ruhende Monochromie, in der auch die Lokalfarben durchaus auf lebhafte, helle Töne gestimmt sind. Minerva trägt über dunkelblauem Gewande einen roten Mantel, dunklen Stahlhelm und spiegelnden Schild. Vor ihr und dem Gewölk hebt sich strahlend die herrlich modellierte Gestalt Apolls im roten Mantel ab, das Haupt von Glanz umgeben, wie die Lichtgestalt der Venus über der dunklen Rüstung des Mars aufleuchtet. Die Fackeln der Dämonen verbreiten rechts über Gestalten und Gewölk rotes Licht, bläulich-grüne Gewänder kontrastieren im

gleichen Sinne, wie die düstere Beleuchtung, zu dem goldigen Lichte des Olymp, zu den hellfarbigen Gewändern der Göttergestalten. Die Lichtführung stellt also als letzte und höchste Einheit eine große malerische Kontrastwirkung her, die mit gleicher Stärke auch als eine ethische und schicksalbedeutende empfunden wird.

Die Skizze in München zeigt formal kaum nennenswerte Unterschiede. Man sieht hier ganz deutlich, wie die Zufälligkeit des Türdurchbruches von Rubens zur Grundlage des Gestaltenaufbaues verwendet wird. So plastisch sind die Gestalten gedacht, daß z. B. der Körper Pans seinen Schatten auf den Türsturz wirft. Die Körper sind mit brillantem Schwung modelliert, den Haupteindruck geben aber auch hier Licht- und Schattenregion. Durch hellere Tönung der Dämonengruppe ist eine Herabminderung des Gegensatzes, aber dafür eine größere Einheitlichkeit des Gesamtbildes erzielt.

Doch kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß auch hier eigentlich zwei Bilder in eines zusammengewachsen sind; das kommt am deutlichsten zu Gefühl in der Gruppe der Ceres und des Bacchus, die nur episodisch ist und mit dem Sinn des Ganzen nichts gemein hat. Für das Auge freilich hat sie als Ueberleitung zur bewegten Region volle Bedeutung und vermittelt, wie auch vor allem Venus, den Zusammenhalt der beiden Bildseiten.

Exkurs I.

Wir wissen, wie oft Rubens sich durch die antike Plastik anregen ließ, er selbst bekennt sich als «vernarrt in die Antike». R. Vischer gibt eine Stelle aus Rubens' Abhandlung «De imitatione statuarum» in der Uebersetzung.[1] Bei diesem klassischen Beispiel der Aufnahme einer berühmten Skulptur ist es von hohem Interesse, die Auffassung des Künstlers gegenüber der Plastik kennen zu lernen, soweit er sie ansieht in Bezug auf ihre Wiedergabe in der Malerei. Lassen wir zunächst Rubens reden: «Viele unerfahrene und selbst erfahrene Maler unterscheiden nicht das Material von der Form, nicht den Stein von der aus ihm bestehenden Figur, nicht das Gepräge, wozu den Bildhauer der Stoff des Marmors nötigt, von dem natürlichen der Gestalt, die in ihrem Kunstwerk dargestellt werden soll. Die Anfänger glauben wunder was zu tun, wenn sie einer Antike irgend etwas Hartes, Scharfbegrenztes, Schwerfälliges und eine übermäßige Anatomie entnehmen, wobei sie dann, zum Schimpf der Natur, statt Fleisch nur Marmor geben. Wer so verfährt, bedenkt nicht, daß die Durchsichtigkeit der Haut, des Fleisches und der knorpeligen Teile vieles in den Schatten mildert, was in den Statuen schroff erscheint, weil die unüberwindliche Dichtigkeit des Steines die Schatten gleichsam verdoppelt. Ueberdies ließen die alten Bildhauer gewisse Teile weg, und nur die besten

[1] cf. Rubens von R. Vischer, p. 105.

nahmen etwas Rücksicht auf sie, die gerade von der Malerei verwendet werden müssen, nämlich jene «aufgeschwemmten Stellen», (diese Bedeutung von «maccatura» belegt R. Vischer) die sich bei jeder Bewegung ändern, und mit der Biegsamkeit der Haut erdehnen oder zusammenziehen. Auch in den Lichtern weichen die Statuen von der Natur sehr weit ab, weil der grelle Glanz des Marmors kräftiger, als es sein soll, die Oberfläche hervorhebt oder die Augen blendet».

Mit einem Worte ist es zu sagen: Das, was der Künstler herübernimmt, ist die allgemeine Form und das Motiv. Alle Einzelheiten erfahren eine durchaus Rubenssche Umbildung. Die Hauptsache bleibt aber die Erkenntnis des dieser Statue innewohnenden malerischen Zuges. Die Bewegung des Apoll bringt aus der plastischen Isoliertheit heraus eine Fernwirkung, ein auf das Ziel Gerichtetsein zum Ausdruck. An der bevorzugten Stelle kommt die stark ausgreifende und ausschreitende Gestalt zur vollen Geltung, denn sie ist in der Ansicht hingestellt, welche am klarsten Aufschluß über die Art und die Richtung ihrer Aktion gibt, so zwar, daß das in der Gehbewegung diagonal nach rechts vor gerichtete Schreiten in dem ganz scharf gegebenen Profil auf völlig seitliche Tendenz hingeleitet wird.

Goeler von Ravensburg bemerkt: «Es ist nicht zu verkennen, daß sein Vorbild der Apoll vom Belvedere war, daß wir also hier wieder eine direkte Beziehung zwischen einer Rubensschen Gestalt und einer antiken Statue haben.»[1]

13. Marias Ritt nach Pont-de-Cé.[2]

Dem Ereignisse fehlt, wie all den Streitigkeiten der folgenden Jahre, jede dramatische und historische Größe. Da aber Maria auch den Ruhm der Kriegsheldin für sich in Anspruch nimmt, bietet sich für Rubens Gelegenheit zu einem Porträt der Königin zu Pferde.

Die Königin reitet in diagonaler Richtung nach rechts vorn aus dem Hintergrunde vor; sie trägt ein liliengesticktes Gewand, das der Mantel umflattert, ein übermäßig reicher Federhelm schmückt ihr Haupt, und den erhobenen Feldherrnstab stützt sie auf die Hüfte; ihr Blick trifft den des Betrachters. Der prachtvolle andalusische Zelter, der Maria trägt, wendet den Kopf zu ihrer Begleiterin hinüber: die Fortitudo als Ausdruck kriegerischen und unbeugsamen Sinnes schreitet neben der Reiterin einher, die Rechte auf den Kopf eines Löwen gelegt. Mit der halb erhobenen Linken reicht sie, zu Maria aufblickend, ihr ein Geschmeide dar.

Auch diese Gestalt läßt sich evident auf ein antikes Vorbild, die Flora Farnese des Neapeler Museums,[3] zurückführen. Der Vergleich der Abbildungen ergibt eine völlige Uebereinstimmung der Körperbe-

---

[1] Rubens und die Antike, p. 159.

[2] Abb. Nr. 8.

[3] Abgebildet bei Clarac, Musée de Sculpture antique et moderne. Paris 1826 bis 27. Nr. 438 B, 795 D. Den Hinweis auf die Aehnlichkeit der Fortitudo mit der Flora verdanke ich Herrn Prof. Studniczka.

wegung und Haltung, natürlich erscheint bei Rubens die Statue in lebendiger malerischer Umdichtung. Es ist wohl nicht unangebracht, Jakob Burckhardts Urteil[1] über das antike Steinbild hier anzuführen, in dem er «eines der ruhmwürdigsten Werke des Altertums» sieht: «Mit Sicherheit bleibt anzunehmen, daß ein halbgöttliches Mittelwesen gemeint sei. — Für einen dekorativen Zweck berechnet, zeigt dies herrliche Bild doch durchaus lebendige Arbeit. — Bei einer sehr reichen Körperbildung gibt die ganze Gestalt im höchsten Grade den Eindruck des leichten Einherwallens, eine wahre Göttin des innigsten Wohlseins». Die Uebereinstimmung dieser feinen Charakterisierung mit der Rolle, die Rubens seiner Fortitudo gibt, ist wohl wert, hervorgehoben zu werden.[2]

Auf der anderen Seite schwebt über Maria die geflügelte Viktoria mit nacktem, wundervoll modelliertem Oberkörper; sie hält einen Lorbeerkranz über Marias Haupt und in der andern, gesenkten Hand einen Palmenwedel. Eine wallende Manteldraperie umwogt die untere Körperhälfte. Ein Flügelknabe neben ihr verkündet mit der Posaune den Ruhm der Königin.

Das Porträt der Reiterin als solches darf als sehr gute Leistung gepriesen werden; dies wohlgemute Daherreiten geschieht zwar mit ziemlich viel Prätension, und die Kopfhaltung, der Gesichtsausdruck und der große Federbusch mit dem Reiherstutz — nach dem berühmten Vorbild Heinrichs IV. — betonen absichtsvoll das Imponierenwollen. Hier aber, wo nur nach dem Positiven der künstlerischen Leistung gefragt werden soll, muß doch konstatiert werden, wie vollkommen das «gehobene» Selbstbewußtsein im Arrangement des Gemäldes zum Ausdruck kommt: es ist ein echtes Kunstwerk des Barockstils in Ausdruck und Komposition und charakteristisch als ein naiver Beweis der Ruhmsucht Marias, die doch am Pont-de-Cé kläglich besiegt wurde.

Die vier Körper sind in der nach rechts aufsteigenden Diagonale zusammengeordnet; fast statuarisch in Haltung und Geste die Fortitudo, dann folgt eine Steigerung der Bewegung in dem schreitenden Pferde, endlich, vorbereitet durch Marias flatternden Mantel, das leichte, rasche Heranschweben der geflügelten Genien. Doch auch eine deutliche Vertikalachse ist gegeben durch das rechte Vorderbein des Pferdes, seinen Kopf, Marias Oberkörper, den Helmbuschträger mit dem Stutz, und endlich durch den Kranz der Viktoria. Dabei

---

[1] Cicerone, 8. Auflage I, p. 105.

[2] vgl. den Exkurs, p. 70.

bleibt aber die Rechtsbewegung durchaus das überwiegende Richtungsmoment. — Die köstliche Erfindung der Viktoria allein würde genügen, dem Bilde eine über die des nur dekorativen Füllstückes weit hinausgehende Bedeutung zu geben.

Die Lichtführung steigert, der Körperschwere und der Bewegung entgegengerichtet, ihre Intensität nach dem Erdboden zu. Das dunkle Gewölk um die Viktoria wird nach unten zu lichter. Voller Sonnenschein überstrahlt die Königin und die Tapferkeit von rechts oben.

Den farbigen Grundton gibt das Grüngrau des Vordergrundes mit einigen intensiv grünen Stauden. Im Hintergrund sieht man vor den Mauern der befestigten Stadt die Uebergabe der Torschlüssel stattfinden, doch ist diese Szene in so kleinem Maßstabe der Gestalten ausgeführt, daß sie für die Bildwirkung keinerlei Bedeutung hat. Auch da ist der grünliche Farbton beibehalten. Das dunkle Gewölk wird durch gelbliche und rötliche Lichter erhellt. Nun treten vor diesen neutralen Hintergrund die Gestalten mit ihren (nicht mehr den früheren Glanz zeigenden) Farben: die Fortitudo mit karminrotem Gewande und gelblichem Mantel; Maria auf dem weißen Roß, mit weißem, liliengeschmücktem Gewande, orangefarbenem Mantel, goldenem Helm mit dem wie ein Strahlenbüschel wirkenden weißen Reiherstutz und hellblauen Straußenfedern, wird also auch durch Steigerung des Helligkeitsgrades zum Glanzstück der Komposition erhoben. Der grünliche Mantel der Viktoria bildet wieder den Uebergang zu dem neutralen Wolkenhintergrunde. Der posaunenblasende Genius trägt einen rötlichen Mantel, und bringt so das Rot, das die Farbenreihe begann, wieder als abschließende Note der Skala.

Die Skizze in München zeigt einen durchaus hellen, grauweißen Gesamtton. Der weiße Grund schimmert vielfach durch. Einige Abänderungen des Hauptbildes dürfen nicht unerwähnt bleiben: so ist der zu Füßen des Pferdes in schnellem Lauf begriffene Hund weggelassen. Der Federbusch ist in der Skizze plastisch klar, fast ein geschlossener Körper; der Reiherstutz fehlt; links von Marias Helm wird der linke Fuß der Viktoria sichtbar. In der Ausführung wird er durch die Vergrößerung des Helmbusches verdeckt, und Marias Kopf von der unmittelbar hinter ihr schwebenden Viktoria mehr gesondert. Durch das Helldunkelspiel und die Farbenwirkung der Federn ist eine malerische Vermittelung hergestellt.

Von wunderbarer, schlanker Schönheit ist in der Skizze der Körper der Viktoria, der mit unvergleichlicher Leichtigkeit und Einfachheit modelliert ist.

Exkurs II.

Die Flora Farnese war Rubens wohlbekannt. Als sein Bruder Philipp, der gelehrte Archäolog und Philolog, im Jahre 1608 unter dem Titel «Electorum libri duo» (Anversa, J. Moretus) ein archäologisches Werk als Resultat seines zum Teil mit seinem Bruder gemeinsamen Aufenthaltes in Rom herausgab, zeichnete Peter Paul Rubens für dieses Buch sechs Tafeln mit berühmten Antiken, darunter die Flora Farnese.[1]

Ein weiterer Wahrscheinlichkeitsbeweis, daß die Flora das Urbild der Fortitudo war, läßt sich aus dem Statuenschmuck am Hause und am Gartenpavillon des Rubens erbringen: der Stich Harrewyns, der das Wohnhaus darstellt,[2] zeigt an der Gartenfront des Hauptbaues zur Rechten auf dem Gesims zwischen dem zweiten und dritten Fenster eine dekorative Figur, die der Fortitudo in Gewanddraperie und Bewegung sehr ähnlich ist; nur die Armhaltung ist rechts- und linksseitig vertauscht.

Ferner befinden sich in der Giebelnische und zwischen dem linken Säulenpaar des bis heute unverändert erhaltenen Gartenpavillons die Statuen der Abundantia und der Ceres, die eine unverkennbare Verwandtschaft mit der Flora Farnese zeigen. Man darf sie mit gutem Recht als frei behandelte Umbildungen der antiken Statue ansehen.

Eine Abbildung des Pavillons bei Gurlitt,[3] die Reproduktion einer Zeichnung, genügt doch, das zu erkennen. Namentlich die Ceres, die ihre Rechte über eine neben ihr stehende Korngarbe hält, während sie in der halb erhobenen Linken eine Sichel trägt, zeigt in den Hauptmotiven eine weitgehende Aehnlichkeit. Ich konnte dies aus Photographien des Pavillons und der Figuren konstatieren.[4]

Den Namen des Bildhauers konnte ich nicht finden. Doch scheint durch den Einfluß der Flora Farnese auf die Gestaltung des plastischen Schmuckes seines Hauses genügend dargetan, wie hoch Rubens die Statue schätzte.

14. Der Austausch der Prinzessinnen.

Abweichend von dem gewohnten Gange der Betrachtung, der das ausgeführte Bild zum Gegenstand der Analyse machte, soll hier, um den gerade in diesem Bilde sehr wichtigen Umgestaltungsprozeß zu verfolgen, und zu zeigen, wie die undankbare Aufgabe Rubens in Künstelei und Manier führt, die Beschreibung der Skizze in München vorangestellt werden.

---

[1] Goeler von Ravensburg, a. a. O., p. 13, 14. Stiche nach den Tafeln fertigte C. Galle. Vgl. darüber H. Hymans, la gravure dans l'école de Rubens. Mémoires de l'Académie Royale de Belgique, XLIII. Bruxelles 1879, p. 13.

[2] Rooses, Oeuvre Band V, Tafel 395.

[3] Cornelius Gurlitt, Geschichte des Barockstiles, 1888. II Abt., 1. Teil, p. 21.

[4] Den Hinweis auf die Statuen und die Kenntnis der Photographien verdanke ich Herrn Dr. Seyler in München.

Es ist zunächst darauf hinzuweisen, daß das ursprüngliche Programm je ein Einzelbild für die Hochzeit Ludwigs XIII. und für die der Prinzessin vorschrieb. In der endgültigen Feststellung des Planes wurde die Zusammenlegung zu einem Bilde vereinbart.

Der Austausch der Prinzessinnen wurde auf einer über den Andaye-Fluß geschlagenen Schiffsbrücke vollzogen, die man zu einer Art von Prunkschaubühne gestaltet hatte. Diese Idee der Dekoration übernimmt Rubens.

Man sieht rechts das Vorderteil eines die Brücke tragenden Kahnes. In der linken Ecke taucht ein mit Schilf bekränzter Flußgott auf, den rechten Arm über ein großes Gefäß gelegt, mit der linken Hand den Griff einer Stange haltend, die zur Befestigung der Schiffsbrücke auf dem Flußgrunde eingerammt ist. Er fungiert zugleich durch den aufwärtsgerichteten Blick als Zuschauer. Hinter dem ziemlich schmalen Podium, das dicht über dem Wasser liegt, wird ein Streifen der Wasserfläche sichtbar; eine angedeutete Berglandschaft begrenzt den tiefliegenden Horizont. In der Mitte der Figurengruppe stehen die beiden Prinzessinnen, Anna links, ganz im Profil gesehen, neben ihr, die Rechte Annas mit der ihren ergreifend und den Kopf zu ihr hinneigend, Elisabeth von Frankreich, ganz frontal gesehen, mit unverkennbarer Bevorzugung vor der kleineren und unbedeutenderen Spanierin dargestellt. Hier spielen natürlich die Einzelheiten des Kostüms, wie der fächerartige, dem Kopf eine leichte Folie gebende, den Hals freilassende Spitzenkragen Elisabeths und die dreifache Halskrause der spanischen Prinzessin eine Rolle, die bei dem höfischen Zeremonienbild nicht unbeachtet gelassen werden darf. Rechts neben Elisabeth steht im liliengeschmückten Gewande mit Mantel und Helm Francia, die, im tänzelnden Schritt nach hinten zu gehend, sich mit ausgestrecktem Arm nach Anna herüberbeugt, um die Spanierin, die Elisabeth ihr zuführt, in Empfang zu nehmen. Mit der rechten Hand faßt Francia Elisabeths lose herabhängenden Arm. Hinter Anna schreitet Hispania, ebenfalls in vorgeneigter Haltung, ihre Schutzbefohlene mit der Rechten vor sich herschiebend, die Linke nach Elisabeth ausgestreckt, in ähnlich antikisierendem Prunkgewande wie Francia. In dem Gewölk über der Hauptgruppe erscheint, umgeben von einem Kinderreigen, die Abundantia in einer Glorie. Sie hält ihr Füllhorn mit seiner Mündung nach oben und schaut nach unten.

Die Lokaltöne sind leicht angedeutet, das Hauptinteresse ist auf die Lichtführung gelegt.

In der A u s f ü h r u n g ist zunächst das Podium beträchtlich höher

gehoben und weiter vom Bildrande abgerückt durch den Oberkörper einer hinter dem Flußgotte auftauchenden Najade, die, indem sie auch zu der Hauptgruppe aufblickt, mit ihrer vorgestreckten Linken Perlen darreicht; in der Rechten hält sie einen Korallenzweig. Etwas mehr gegen die Mitte zu begegnet diesen beiden neben einer Schilfstaude ein auch nur mit dem Oberkörper sichtbarer muschelblasender Triton, der nach links oben gerichtet ist. Ein blumenbestreuter Teppich bedeckt das Podium. Zwei schlanke, eine (nur links sichtbare) zierliche Balustrade flankierende Säulen dienen zum Anbringen einer reichen, mit Fruchtgirlanden geschmückten Vorhangdraperie, die auf beiden Seiten durch zwei fackeltragende Putten zurückgeschlagen wird. Ein dritter Putto befestigt sie unten an der Basis der linken Säule. Neben ihm sitzt auf dem Geländer ein Papagei, der, wie auf dem Bilde der heiligen Familie im Antwerpener Museum, hauptsächlich die Bedeutung eines farbigen Akzentes hat. Hinter Hispania sieht man den Kopf und die rechte Schulter eines über Annas Kopf Blumen ausstreuenden Genius, ein zweiter schwebt zwischen Francia und Elisabeth, die er umfaßt. Die Abundantia hat ihr Füllhorn umgekehrt und schüttet einen goldenen Regen über die Gruppe aus; mit dem linken Arm, dessen Hand den Schlangenstab hält, stützt sie sich auf den Globus. Den Putten sind in der Ausführung charakteristischer Weise Schärpen umgeschlungen.

So wird durch einen starken Zuwachs von figürlichen und dekorativen Elementen eine ungleich reichere Wirkung geschaffen. Es bleibt aber unverkennbar, daß das Theatralische des Vorganges in Verbindung mit dem gespreizten Zeremoniell einen starken Einfluß auf die Gestaltung des Gemäldes gewinnt.

Das Hauptanliegen der Komposition, die durchaus zentral gedacht ist, ist eine Zweiheit von kreisförmigen Bewegungen. Unwillkürlich drängt sich bei der Betrachtung der Hauptgruppe ein Vergleich mit dem Tanze auf, und zwar mit einer ganz bestimmten Figur des Schrittanzes, dem Auswechseln der Damen. Diese Herkunft der Idee der Komposition aus dem Gebiete mimisch-rhythmischer Körperbewegung ist zweifellos. Daraus folgt aber auch die gekünstelte Wirkung, die das Gemälde als Historienbild notwendig beeinträchtigen muß.

Der Vorhang oben rahmt die Szene in einen Kreisbogen ein. Eine starke Betonung der Kreisbewegung, und zwar einer zur Bildfläche parallelen, ist in dem Puttenreigen gegeben.

Die als Zuschauer figurierenden Flußgottheiten zur Linken beanspruchen zuerst das Interesse des von links kommenden Betrachters

und leiten es durch ihr urwüchsiges Gebaren in die Darstellung hinein. Also auch hier ein unverkennbarer Appell an die Gehrichtung des Schauenden.

Helles Licht trifft, von oben kommend, die Mittelgruppe. Dieser Lichtwirkung entgegen drängt das Licht der ätherischen Erscheinung nach vorn unten. Das Rot des Teppichs und der Vorhänge schließt farbig die Hauptgruppe ein, die Blumen, die Fruchtgewinde, die Puttenkörper und der Papagei bringen belebende Akzente in diesen Grundton. Die Flußgötter mit ihren sehr dunklen Leibern, das grüne Schilfgewächs und der helle Leib der Najade bilden eine Farbenrechnung für sich, so wie diese Figuren des Vordergrundes auch von dem Hauptvorgange isoliert erscheinen. Die volle Entfaltung der koloristischen Mittel konzentriert sich auf die Gruppe der Prinzessinnen und ihrer Begleiterinnen. Neben dem blauen Gewande, dem gelben Mantel, der roten Schärpe der Hispania, dem mit goldenem Zierat und weißem Federbusche geschmückten Stahlhelm folgt eine hellere Farbenskala in der karminrötlichen Robe und dem weißen Mantel Annas; Elisabeth aber ist in ganz weißem Atlasgewande mit Goldborden dargestellt und wird auch farbig zum Mittelpunkte des Interesses. Das Blau wiederholt sich in dem liliengeschmückten Gewande der Francia, über das ein weißer Mantel geschlungen ist. Auch sie trägt einen federgeschmückten und goldverzierten Stahlhelm.

Die Gewandfarben der Prinzessinnen sind zugleich diejenigen der Herrscherhäuser, denen sie entstammen: Rot-Weiß ist die Farbe des Hauses Oesterreich, Weiß die des Hauses Bourbon. Hispania mit ihrem gelben Mantel und der roten Schärpe über dem blauen Gewande trägt die spanischen, Francia mit dem goldliliengeschmückten blauen Gewande die französischen Landesfarben.[1]

Ueber dieser vollen Farbenpracht erfüllt ein goldenes, aus graulichem Gewölk quellendes Licht die Luftregion als durchaus beherrschender Farbton. Die Schärpen, die um die prachtvoll bewegten, im zartesten Inkarnat gegebenen Puttenkörper geschlungen sind, (wohl aus Rücksicht auf die Etikette) deuten nur andere Farbtöne an. Die dem Füllhorn entströmenden Goldmünzen sind in wirklichem Golde aufgesetzt. Wie in mehreren der früher betrachteten Darstellungen dienen Licht und Farbe vor allem zur ideellen Trennung der wirklichen von der Phantasiewelt, denn die plastisch hingestellten Gestalten der Hispania und Francia sind durchaus als wirklich handelnde Wesen

[1] Nach einem Hinweis des Herrn Prof. Studniczka.

anzusehen und müssen auch im Sinne der Komposition so verstanden werden. Die Hauptwirkung kommt auf die Rechnung der Farbe, die, obgleich Rubens' Hand sich nur in Einzelheiten der Retouche bemerkbar macht, doch namentlich im Stofflichen von leuchtender Schönheit und Frische ist.

15. Die Glückseligkeit der Regierung.

Die nächste Stelle sollte zuerst ein anderes Bild einnehmen, das die Vertreibung der Königin aus Paris darstellte. Die Skizze dieses ursprünglichen Gemäldes ist in München erhalten. Sie zeigt Maria auf dem Stufenvorbau eines Portales stehend, im dunklen Gewande. Eine knieende Frau küßt ergebungsvoll ihre Rechte, ihre Linke wird von der Astucia gefaßt, die, einen Fuchs im Arme, zur Klugheit rät, mit bezeichnendem Blick auf den bereitstehenden Wagen im Hintergrunde, hinter dem gerüstete Männer stehen. Mit vorgestreckter, zur Faust geballter Linken treibt der Furor die Königin vor sich her, in der gesenkten Rechten eine Fackel; zwischen Maria und ihm stehen zwei Begleiterinnen der Königin; in den Lüften über der Gruppe schweben als drachenartige Gebilde Haß und Verleumdung. Das Licht fällt von links ein.

Eine energisch markierte Rechtsbewegung bestimmt die Gesamtkomposition in zweifacher Betonung: in den Dämonen oben und in der Figurengruppe unten. Dem Vollzuge des historischen Geschehens wird also vollauf Rechnung getragen in Inhalt und Form. Politische Klugheit gebot jedoch die Unterdrückung dieses Bildes.

Rubens äußert sich über das an dieser Stelle neueingefügte Gemälde in einem Briefe an Peiresc vom 13. Mai 1625 so: «J'ai fait un tout nouveau, qui représente la félicité de la régence et l'état florissant du royaume de France, ainsi que le relèvement des sciences et des arts par la liberalité et la splendeur de sa majesté, qui est assise sur un trone brillant et qui tient en main une balance pour dire, que sa prudence et sa droiture tiennent le monde en équilibre».[1] Der Inhalt des Bildes ist durch diese Worte klar bezeichnet.

Maria thront auf einem erhöhten Postamente; über ihr spannt sich ein reicher Baldachin, vor dem an einer üppigen Fruchtgirlande ein Kranz herabhängt, gerade über dem Haupte der Königin. Im Hintergrunde steigen zur Linken vier mit Ranken umwundene Säulen

---

[1] cf. Corr. de Rubens, Band III, p. 357.

mit Gebälk empor, auf deren äußeres Paar eine Bogenwölbung aufsetzt. Maria in reichem Gewande und Hermelinmantel, der auf der Schulter durch ein kostbares Juwelenband befestigt ist, hält als Justitia in der vorgestreckten Hand die Wage, während sie das Szepter auf den von einem nackten Flügelknaben gehaltenen Erdball aufstützt. Ein zweiter Putto macht sich zu ihrer Rechten an der Thronlehne zu schaffen. Hinter ihr stürmen zwei posaunenblasende Genien aus der Luftregion hervor. Minerva steht gerüstet bei Maria und beobachtet das Spiel der Wage mit gespanntem Blick. Rechts steht auf einer Estrade, nach vorn gebeugt, die Prudentia mit ihrer Schlange um den Arm. Sie teilt Gaben aus, die sie aus dem wie eine Schürze aufgerafften Gewande ihrer Gefährtin, der Abundantia, entnimmt. Diese, bis auf die verhüllte Hüftenpartie nackt, schüttet das Füllhorn, das sie auf der Schulter trägt, in ihr Gewand aus. Auf den Stufen, die zu Marias Thron hinanführen, empfangen, sammeln, erhaschen vier Putten den von der Prudentia gespendeten Lorbeer und goldenes Geschmeide. Durch ihre Attribute sind sie als Vertreter der Künste gekennzeichnet. Unter der Abundantia liegen gefesselt, überwunden, die feindlichen, rohen Mächte der Unwissenheit, des Neides, der Begierde. Ihre physische Gewalt muß dem anmutigen Spiel unterliegen, denn der Zustand der «Félicité de la régence» soll gezeigt werden.

Die Zeit führt die Francia diesem goldenen Zeitalter entgegen, der geflügelte Saturn mit seiner Sense in der Rechten, einen Früchtekranz auf dem Haupte, den linken Arm um die Francia gelegt, die er festzuhalten scheint. Langsam, mit aufgerafftem Mantel, schreitet sie auf Maria zu, in ihrer auf dem Arme Saturns ruhenden Hand hält sie eine sich in den Schwanz beißende Schlange, die den Kreislauf der Zeit darstellt, die Vollendung zu segensreichem Blühen und Gedeihen.

Die Paare links und rechts leiten die Blicke diagonal in die Tiefe des Bildes zu der Hauptfigur hin. Die wuchtigen, ganz am Bildrande stehenden Gestalten Francia und Saturn fordern zunächst das Körpergefühl des Beschauers heraus, ihre Gehbewegung ist die Parallele zu der seinigen. Eine breite Blickbahn bis zu Maria hin bleibt frei. Die Region vor dem Unterbau des Thrones beleben die Putten, deren Gesten die Verbindung zu den beiden Frauen oben herstellen. So erscheint Maria plastisch isoliert, in voller Gestalt sichtbar, eine Ueberschneidung findet nur durch den die Gaben verteilenden Arm der Prudentia statt. Die Dämonen im Vordergrunde rechts bleiben ganz und gar in Abhängigkeit von den tektonischen Bestandteilen des

Stufenaufbaues. Ueber diesen Körpern steht, durch das Postament fast statuarisch isoliert, die Gestalt der Abundantia. Absichtsvoll dient Minervas dunkler Stahlschild dem Profil und dem blonden Haar der Göttin zur wirksamsten Folie. Für die Komposition bedeutet die lichte Gestalt den rechten Pfeiler. Die sich tiefer hinabbeugende Prudentia bewirkt durch das Senken ihres Kopfes, daß sie Maria nicht zu nahe kommt, ihr keine Konkurrenz macht. Minerva gewinnt, da sie ganz in der Schattenregion bleibt, nur sekundäre Bedeutung, erweckt aber die Vorstellung räumlicher Tiefe hinter dem Throne der Königin bis zur Rückwand des Baldachinaufbaues. Die nach vorn schwebenden Genien oben bringen die durch die Linien des Baldachins geschaffene Raumtiefe ebenfalls zu Gefühl und beleben dekorativ die obere Bildregion. Im gleichen Sinne wirken die Fruchtgirlande mit dem Kranze und der Vorhang hinter Minerva. Dies alles sind Faktoren, die um Maria freien Raum schaffen und ihr zur überwiegenden Bedeutung verhelfen. Der Säulengang im Hintergrunde links suggeriert durch tektonische Gebilde die Vorstellung des Herankommens des Paares Francia und Saturn von links. Das Bild zeigt keine volle Symmetrie, sondern ist in leiser perspektivischer Verschiebung nach links komponiert.

Mit dem violetten Mantel, dem blauen, goldliliengeschmückten Gewande der Francia beginnt die Farbenrechnung. Mit kühlen und gedämpften Farben wird hier, wie wir schon in früheren Bildern fanden, ein Gegengewicht zu der körperlichen Nähe geschaffen. Saturn mit sehr brauner Hautfarbe und rotem Mantel bringt bereits eine Steigerung der Farbenintensität, bis in Marias weißem Gewande, über das ein hermelingefütterter, liliengestickter Sammetmantel geworfen ist, aller Glanz der Farben entfaltet wird. Einzelne die Gesamtfarbe hebende Akzente sind durch das Juwelenband gegeben. Minervas dunkelbläulich schimmernde Eisenrüstung wird durch Reflexe belebt. Neben dem blauen Mantel Marias, nur durch den Körper des den Globus haltenden Putto von ihr geschieden, folgt eine Wiederholung des roten Farbtones im Mantel der Prudentia, und endlich in leuchtender Pracht das Goldgelb des Mantels der Abundantia, über das der Ton des Inkarnates dieser herrlichen blonden Frauenschönheit in seiner blühenden Frische den Sieg davon trägt. Zu dem Grau der Stufen stehen die weich und zart modellierten Puttenkörper im stärksten Kontrast, der volle Reiz des Kinderleibes wird dargestellt in dieser Gruppe von glucklicher Erfindung und lebensvollster Ausführung. Links oben herrschen klare, helle Farbtöne : das blasse

Blau des Himmels, das frische Grün an den Säulen, aus dem die goldenen Kapitelle leuchten, der weiße Mantel des Genius. Der matt-karminfarbene Teppich hinter Maria wird durch die Früchte oben und durch den an rotem Bande hängenden grünen Kranz belebt. Rechts drüben ist die Region der Dunkelheit, aus der heraus der zweite Genius auftaucht und in seinem roten Mantel nach vorn stürmt.

Von links oben strömt helles Licht auf die Gestalten herab. Der sehr starke Kontrast der Dunkelheit rechts oben wirkt dem Eindruck der Symmetrie auch im Sinne der Farbengebung entgegen. Die Lichtführung geht auf ausgesprochene Helldunkelwirkung aus.

Schnell, in einer plötzlich entstandenen Zwangslage geschaffen, wird dieses Bild in seiner berauschenden Pracht zu einem der schönsten dekorativen Gemälde, die jemals aus der Hand des Meisters hervorgingen. Es leuchtet vor allem durch die blühende Schönheit des Kolorits unter den übrigen Gemälden hervor und ist einer der vollgültigsten Beweise für den unerschöpflichen Reichtum der Erfindung und für die unerhörte Leichtigkeit der Produktion des Künstlers.

Alle wichtigen Gestalten sind von Rubens' eigener Hand gemalt.

Die Skizze zeigt, daß wesentliche Aenderungen im Hauptbilde nicht vorgenommen wurden. Die Helligkeit reicht hier auch in die rechte Bildseite hinüber. Einen beträchtlichen Farbenunterschied bildet das weiße Gewand der Prudentia, durch dessen dunkle Färbung im Bilde die Putten vorn und die Abundantia zu viel günstigerer Wirkung kommen. Das Hauptanliegen ist die Gruppierung und die ziemlich eingehende Modellierung der Gestalten.

16. Maria übergibt Ludwig XIII. die Regierung.[1]

«Das Steuerruder des Staatsschiffes geht aus der Hand Marias in die ihres Sohnes über», ist das Thema des folgenden Bildes. Wir erblicken auf stark bewegten Meereswogen eine stattliche Galeere. Vier mächtige Frauengestalten mit anderen Genossinnen, die auf der gegenüberliegenden Seite des Schiffes sich unserem Blicke entziehen, rudern sie durch die Fluten. Auf Schilden, die am Bordrande des Schiffes angebracht sind, werden die einzelnen Kräfte durch entsprechende Embleme charakterisiert. Die erste, durch den eine Säule umwerfenden Löwen als Stärke bezeichnet, ist im Begriffe, das Schiff mit ihrem Ruder vom Lande abzustoßen. Die zweite, nach dem Symbol der sich um einen Altar mit Opferflamme ringelnden Schlange als Frömmigkeit zu benennen, beginnt eben zu rudern, aber noch nicht

---

[1] Abb. Nr. 9.

mit den anderen Takt haltend, denn sie blickt zu den Hauptpersonen der Darstellung empor und leitet so auch das Interesse des Betrachters dorthin. Auf dem Verdeck des Schiffes steht Ludwig XIII. im königlichen Ornate mit seiner Mutter, die in einen einfachen Mantel gehüllt ist. Ludwigs Rechte hat das Steuer bereits ergriffen, auf das Maria, sich ihm zuwendend, mit einer den symbolischen Vorgang der Uebergabe bezeichnenden Handbewegung hinweist. Neben ihr steht erhöht am Mastbaum Francia mit einem Flammenschwerte in der erhobenen Rechten und dem Reichsapfel in der Linken. Weiterhin ziehen zwei Frauen die Segel auf; über der Raa erscheint das Sternbild Kastor und Pollux als Zeichen der glücklichen Fahrt. Zwei tubablasende Genien werden in den Lüften über Maria und Ludwig als Verkünder ihres Ruhmes sichtbar. Am Himmel und in den Gestalten rechts von Francia ist die Region der gesteigerten Bewegung. Die segelhissenden Frauen sind in voller Tätigkeit, und die beiden rudernden, die Justitia durch die Wage, die Fides durch zwei verschlungene Hände bezeichnet, führen ihre Ruderschläge bereits in rhythmischem Gleichmaß aus.

Indem wir die vertikale Zugipfelung der Mittelgruppe erkennen, die durch Francia und den Mastbaum geschaffen wird, konzentriert sich unser Interesse zunächst auf den durch die ruhig stehenden Gestalten dargestellten Vorgang der Uebergabe der Regierung. Dann erfassen wir, durch die Diagonalrichtung des Schiffskörpers in die Tiefe geleitet, die Bewegung als Beginn der Fahrt hinaus in die Weite. Die Masse des Schiffsrumpfes vermindert sich nach rechts hin von der breiten, reichgeschmückten Backbordseite nach der Zuspitzung in dem als mächtiger Drachenkopf in verlorenem Profil gegebenen Schiffsschnabel. In den Wellen taucht ein Delphin auf.

Die vier rudernden Frauen mit ihren muskulösen, bis über die Brüste entblößten Körpern haben in dem engen Schiffsraume kaum genügenden Platz zu ihrer starken Aktion. Auf einer im Louvre befindlichen Federskizze befinden sich bezeichnender Weise nur drei allegorische Gestalten als Rudernde im Schiffe, zum großen Vorteil der Bewegungsmöglichkeit.

Das Motiv stammt nach Michel[1] vielleicht von einer Medaille Duprés. Wir wissen, daß Rubens andere Medaillen dieses Künstlers für die Porträts Heinrichs IV. und Ludwigs XIII. benutzte. Michel bezeichnet die Medaille, an die er denkt, nicht näher. Unter den

[1] Gal. du Lux., p. 37.

Werken Duprés[1] findet sich nun eine Darstellung, die mit folgenden Worten beschrieben wird: «Un vaisseau, qui porte la bannière de France au haut de son mât, et qui figure l'état battu par la tempête. Marie de Médicis, en Cybèle, est placée au gouvernail, fait ses efforts pour sauver le navire, sur lequel se trouvent les membres de la famille royale, sous les traits des principaux dieux de l'Olympe.» Der Vergleich mit dem Rubensschen Bilde ergibt kaum mehr, als daß der allgemeine Gedanke der Komposition Duprés von Rubens aufgenommen und umgearbeitet worden sein kann.

In dem französischen Medaillenwerke findet sich[2] eine Denkmünze, von einem unbekannten Künstler verfertigt, die auf der Vorderseite Maria als Witwe im Brustbild zeigt. Auf der Rückseite ist eine Galeere dargestellt, in der Ludwig XIII. im Mantel mit Szepter und Lorbeerkranz aufrecht steht. Vor ihm ein Lorbeerbaum, und rückwärts die Königin sitzend. Hinter der Galeere erhebt Scylla ein Ruder, mit dem sie Maria bedroht. Auch diese Darstellung, die noch eher mit dem Bilde in den Hauptlinien zusammengeht, mag Rubens bekannt gewesen sein. In dem Gemälde ist der Schiffsrumpf sehr kurz, und wenn man die Komposition als Flächenbild auffaßt, erkennt man in der Tat, wie das Ganze sich leicht in einen umschriebenen Kreis einordnet. Das wäre eine Bestätigung für Michels Vermutung, und auch das Zusammendrängen der Gestalten findet so eine einfache Erklärung.

Das dunkle Gewölk des Himmels hellt sich nach dem Horizonte zu auf. Das Licht für die Hauptpersonen fällt von rechts oben ein. Aus den dunkelgrünen Wellen mit weißen Schaumkämmen hebt sich der goldverzierte, braune Schiffsrumpf, die Gewänder der Rudernden zeigen von links nach rechts Karminrot, Blau, Grün und Weiß. Der König trägt den blauen Mantel über dem silbernen Brustharnisch, Maria einen schwarzen Mantel und nur Perlen im Haar und um den Hals. Der vorwiegend passiven Rolle, die sie nunmehr in den Ereignissen spielt, entspricht es, daß sie auf diesem Gemälde und den folgenden Bildern ohne allen Prunk des Kostüms dargestellt ist. Francia trägt über bläulichem Gewande einen weißen Mantel; die hellste Farbe wird die oberste Dominante. Die Farbe unterstützt also den Eindruck des Leichterwerdens nach oben zu durch Steigerung der Helligkeitsgrade. Die zwei Segelhissenden bringen wieder das Rot, das so oft an Gestalten in lebhafter Aktion (Jupiter, Apoll) vorkommt in der Erkennt-

---

[1] Abgebildet im Trésor de Numismatique et de Glyptique. Oeuvre de Warin et Dupré, Tafel V, Nr. 4.

[2] a. a. O. Teil I, Tafel XXXIII, Nr 1.

nis der psychophysischen Wirkung dieser Farbe. Das Grau des Gewölkes, das den oberen Gestalten als Folie dient, geht nach unten und rechts in hellere, gelbliche Tönung über: das Dunkel der drohenden Wolken klärt sich auf; ein Zeichen für ruhige und glückliche Fahrt.

Die Bewegung nach rechts ist einfach zu konstatieren.

Die Skizze in München zeigt die Beibehaltung alles formal Wesentlichen im Hauptbilde; die untere der segelhissenden Frauen fehlt; Maria ist im Zeitkostüm mit dem großen «Medici-Kragen» dargestelllt; die Umänderung dieser Tracht zu der verallgemeinernden Manteldraperie im Hauptbilde bewirkt, daß die Königin mehr zu den allegorischen Gestalten gehört, mit einem Zug der Resignation gegenüber dem Könige im Ornat.

Das Lichtproblem erscheint in der Skizze in viel stärkerer Betonung. Die Beleuchtung beschränkt sich ausschließlich auf Maria, Francia und die unter ihnen tätigen Weiber. Alles übrige bleibt in düsterer, eine stürmische Fahrt verkündender Stimmung. Die Gestalt des jungen Königs hebt sich hell vom nächtlich dunklen Hintergrunde ab; wohl eine Anspielung auf die Mächte des Schattens, die bald ihren unheilvollen Einfluß auf den unerfahrenen Herrscher ausüben werden. Diese deutliche Anspielung wird im Bilde abgemildert, weil die Tendenz allzu offenkundig ausgesprochen war, was dem festlichen Gesamtcharakter des Zyklus widersprach.

17. Die Flucht der Königin aus Blois.

Eine Architekturkulisse von sehr kraftvollem Formendetail auf der rechten Seite des Bildes deutet die Lokalität des Vorganges an, das Schloß von Blois, in dem Maria, einer Gefangenen gleich, nahezu zwei Jahre gelebt hatte. Nur das Portal mit zwei wuchtigen, flankierenden Säulen und einem Teil des Gesimses wird zur Bezeichnung der Oertlichkeit gegeben. Rechts neben der Säule an der Mauer des Schlosses ist eine Leiter angelehnt, auf der eine Dienerin der Königin soeben noch herabsteigt. Eine andere Gefährtin ist bereits auf den Stufenbau vor dem Portal gelangt, sie umfaßt mit dem linken Arm Schutz suchend Minerva, blickt zurück und stützt mit dem rechten Arm die Heruntersteigende. Minerva, noch in eiligem Schreiten, wie das flatternde Gewand zeigt, wendet den Blick noch einmal nach dem Gefängnis hin, aus dem die Königin soeben entwichen ist; schützend legt sie ihre Arme um Maria. Die Motivierung der Flucht ist in ihr

personifiziert: das Entrinnen aus der Stätte der Unfreiheit ist das Gebot und das Werk der Klugheit. Die in den Dienerinnen und in Minerva ausgedrückte lebhafte Bewegung kommt nun in der Gestalt Marias zur Ruhe, die ihren linken Arm auf den Minervas gestützt hat und in gelassener, fast statuarischer Ruhe, in ganz langsamem Schreiten innehaltend, auf der Stufe steht. Eine wahrhaft königliche Würde liegt in ihrer edlen Haltung und Geste ausgedrückt. Sie ist in ein schwarzes Gewand gehüllt und trägt ein über den Hinterkopf gezogenes Schleiertuch; das Gewand läßt den Hals und den oberen Teil der Brust frei, die vornehme Neigung und Wendung des Hauptes wird dadurch plastisch klar. Die Hände sind von prachtvoller Bewegung und Modellierung. Die Gruppe der ihr entgegendrängenden Befreier bleibt im Banne der hoheitsvollen Gebärde, mit der Maria ihren Arm dem zweiten der vier Kavaliere darreicht. Der erste, der sich auf einen Stab stützt, begrüßt die Herrin mit ehrfürchtiger Neigung und deutet mit der Linken, die den Hut gefaßt hat, nach links, wo der Wagen, der die Königin aufnehmen soll, bereit stehend zu denken ist. In dem dritten der Reihe wird Armand Duplessis zu erkennen sein; von ihm wie auch von dem vierten ist nur der Kopf gegeben. Hinter den Kavalieren, deren letzter in der erhobenen Rechten eine Fackel trägt, steht links ein sich auf die Hellebarde stützender Krieger, ein zweiter in Helm und Harnisch hält in erhobener Hand den Feldherrnstab, als wollte er Maria auf bewaffnete Hilfe hinweisen. Ueber den Köpfen sieht man noch andere Lanzen- und Hellebardenspitzen. Ueber Maria schwebt als ein Genius mit fledermausartigen Flügeln die «Nacht», die ihren sternenbesäten Mantel über das Geschehnis breitet; neben ihr, mit der Fackel in der Linken, einem Füllhorn in der Rechten und dem Rosenkranz im Haar Aurora, um anzudeuten, daß der Morgen nahe war, als die Flucht stattfand.

Eine auf den Betrachter zukommende Bewegung wird durch die Komposition fühlbar gemacht und vorwiegend betont durch die starre, tektonische Masse des Portals, von dem sie ausgeht. Indem aber der erste Kavalier die Gehrichtung des ankommenden Beschauers hat, gewinnt seine Bewegung den Sinn des Abholens, oder anders ausgedrückt, die Aktion im poetischen Sinne gravitiert nach seiner Seite, entsprechend dem geschichtlichen Ereignis. Maria bleibt ganz passiv; davon kann am besten die Gegenprobe überzeugen: wenn man das Bild umgekehrt ansieht, (etwa eine Reproduktion umgekehrt gegen das Licht haltend), scheint die Aktion von ihr auszugehen. Für die Weiterbewegung des Blickes nach rechts ist in der durch die Gestalt

des ersten Kavaliers, durch die verschlungenen Arme der Frauen und durch die Gestalt der Herabsteigenden gebildeten Diagonale deutliche Anweisung gegeben.

In diesem Sinne wirkt auch das von links vorn oben auf die Gruppe fallende Mondlicht, das im Verein mit dem Scheine der Fakkeln und der Morgendämmerung Gelegenheit zu einem äußerst belebten Spiel der Lichter in den Halbschatten bietet.

Mit Rot und Grün beginnt die Farbenskala von links in dem Kostüm des ersten Befreiers. Auf dem Rückenteil seines Harnisches erglänzen spiegelnde Reflexe. Violett ist das Gewand des Hellebardenträgers links, rötlich das des Kavaliers, der Marias Hand faßt. Die Porträts der drei übrigen und die ihrer Begleiter sind alle von sprechender Lebendigkeit. Marias schwarzes Gewand beleben feine Glanzlichter, Minerva trägt einen dunkelblauen Mantel. In indifferenten Farben leiten die Gewänder der Dienerinnen zu dem neutralen Ton der Architektur hinüber. Im vollsten Lichte aber aus dem Helldunkel strahlen Marias Hände und ihr Antlitz. Der Genius der Morgenröte mit goldenem Gewande und weißen Flügeln führt in die Lichtregion des heraufkommenden Tages hinein; der Genius der Nacht mit dem blauschwarzen Mantel bleibt noch in dem Fackellichte.

Die Skizze zeigt Maria wieder im Zeitkostüm mit dem Spitzenkragen; das Haupt ist mehr geneigt, die Geste bei weitem nicht von der gleichen Würde, wie in der Ausführung. Der Hauptwert ist auf die klare Anordnung der Gestalten gelegt. Das Licht erscheint vielmehr der Tagesbeleuchtung angenähert, die Farben sind nur angedeutet. Der Genius der Nacht hat hier auch gefiederte Schwingen, wie die Aurora.

18. Die Friedensbotschaft.

Die Königin sitzt links auf dem mit einem festen Baldachin geschmückten Throne, in schwarzem Gewande, einen Schleier um den Kopf geschlungen. Neben ihr, den Ellbogen auf die Hand des um die Taille gelegten linken Armes stützend, die Finger der Rechten leise an die Wange gelegt, beobachtet die durch ihre Schlange gekennzeichnete Prudentia Marias Tun, mit der antiken Gebärde des Sinnens, aber mit der Miene ganz objektiven Zuschauens.[1] Zur Rechten Marias steht der Kardinal la Valette, die Hand aufhebend, als wolle er den Arm der Königin zurückhalten; den einen Fuß hat er auf die untere Thron-

---

[1] Sehr ähnlich z. B. die Statue der jüngeren Agrippina, abgeb. bei Clarac, a. a. O., Tafel 929, Nr. 2371.

stufe gestellt, seine rechte Hand stützt er auf die Hüfte, den Purpurmantel aufraffend. Von drüben her schreitet Merkur in lebhafter Bewegung auf die Königin zu. Der Gott, in dessen Zügen man vielleicht eine leise Porträtähnlichkeit mit Ludwig XIII. zu konstatieren berechtigt ist, ist fast völlig nackt, nur seine Blöße ist durch den nach hinten zurückflatternden Mantel bedeckt, der zwischen dem nach unten ausgestreckten, den Heroldstab haltenden Arm, hinter dem Rücken durchgezogen ist. Zwischen den beiden Hauptgestalten steht, mit bezeichnender Kopfwendung zu Maria hinblickend, der Kardinal de la Rochefoucauld. Und nun schließen sich die Gruppen zusammen in dem von Merkur dargereichten Friedenszeichen, dem Oelzweig, auf den die Handbewegung des Kardinals hinweist, während Marias ausgestreckte Hand ihn entgegenzunehmen im Begriffe ist.

Ueber dem festen Aufbau des Thrones ist ein lose vornüberhängender Teppich angebracht. Der Vorgang ist in eine prunkvolle Säulenhalle verlegt; durch einen reichverzierten Bogen sieht man im Hintergrunde eine einzelne Säule mit aufsetzendem Gebälk und Fries, dann wird der blaue Himmel mit leichtem, weißem Gewölk sichtbar, wie auch links von der Säule hinter Maria. Als figürliche Zutaten sind auf dem Thronhimmel ein kranzhaltender und palmenzweigtragender Putto und zu Marias Füßen der mehrfach dargestellte Hund zu erwähnen. — In einem Briefe bemerkt Rubens, daß gelegentlich eines Besuches des Königs in der vollendeten Galerie der Abbé von St. Ambroise es meisterlich verstanden habe, «den wahren Sinn der Gemälde zu verschleiern»; dieser kluge Erklärer wird hier zu seiner «dissimulation du vrai sens»[1] beste Gelegenheit gehabt haben. Die neue Demütigung, die der Friede von Angers für Maria bedeutete, ist zu einer Huldigung geworden. Der Thron allein sichert ihr das moralische Uebergewicht. Zwei Faktoren aber drücken geradezu die Opposition gegen das historische Ereignis aus, — das absichtsvoll untätige Dreinschauen der Prudentia und die Maria zurückhaltende Armbewegung des Kardinals la Valette, der ein Sohn des Maria freundlich gesinnten Herzogs von Epernon war. Daß Maria aber im Bilde die gnädig annehmende Herrscherin bleibt, und n i c h t zur Gedemütigten werde, der die Hofpartei einfach ihre Bedingungen diktierte, dafür hat die Komposition des Malers nachdrücklich gesorgt.

Die Königin mit ihren beiden Begleitern beansprucht durch ihren bevorzugten Platz auf ihrem Throne ohne weiteres das Hauptinteresse.

---

[1] cf. Corr. de Rubens, Band III, p. 357.

Durch die drei Köpfe wird der Blick diagonal in das Bild geleitet und orientiert sich zunächst perspektivisch im Raume, dessen Linien für den Betrachter einen Platz nahe dem statuarisch hingestellten Kardinal la Valette bestimmen. So können wir auch nur im Sinne Marias und der ihrigen die Bewegung und die Absicht des Merkur und des Kardinals de la Rochefoucauld erfassen. Links die Ruhe selbstbewußter Würde, rechts die eindringliche Bewegung, das Aufunszukommen, das durch die Kopfneigung beider Gestalten und durch die Handbewegung fast den Charakter der Bitte bekommt.

Auch hier wird durch die Gegenprobe, d. h. bei Betrachtung des Bildes im umgekehrten Sinne deutlich zu Gefühl kommen, daß dann der Merkur das Interesse vorwiegend in Anspruch nimmt, daß seine Bewegung vielmehr Entgegengehen als Entgegenkommen wird. Damit wäre seine Aktion zu Ungunsten Marias als primär in den Vordergrund gestellt. So aber nimmt vor dem Original eben auch der Beschauer im Verweilen die Eindrücke entgegen, wie im Bilde die Königin, und die Richtung seines Interesses konzentriert sich zuletzt, unterstützt durch die in der Architektur gegebenen Blickbahnen und perspektivischen Anweisungen, auf die vorgestreckte Hand Marias, deren Bewegung optisch und ethisch gleich stark zum Mittelpunkte wie auch zum Hinweis auf weiteres Geschehen wird. Der Sinn der Komposition erinnert stark an die Vermählung in Florenz.

Die Architektur dient, wie auf mehreren der vorher betrachteten Gemälde, in erster Linie nicht sowohl zur Herstellung des Schauplatzes, als vielmehr durch den Wechsel körperlich naher, tektonischer Gliederung — im Throne, in der Säule hinter Maria —, und der die Bewegung einfassenden Raumöffnung zur psychischen Kontrastwirkung und wirkt als rhythmisches Begleitmotiv zu der dem Ruhenden zustrebenden Bewegung.

Von links vorn, auch hinter dem Baldachin auf die grauliche Architektur einströmend, fällt helles Licht auf die Gestalten, deren farbige Hauptwerte die Kardinalsroben und das leuchtende Inkarnat des Jünglingskörpers bilden, das durch den schwarzen Mantel zu all seiner leuchtenden Schönheit gesteigert wird. Maria und die ihrigen bleiben in der kühlfarbigen Schattenregion. — Das blaue Ordensband des Kardinals hat auch farbig seine volle Bedeutung, um das Hellblau des Himmels zu vermitteln. Marias Gewand ist schwarz, das der Begleiterin venezianisch rot. Zur indifferent getönten Architektur leitet das Grün ihres Mantels und des Baldachins über.

Der Verbleib der Skizze ist unbekannt.

19. Die Einkehr in friedliche Sicherheit.

Aus den unheilvollen Wirren und Kämpfen strebt Maria einer Zuflucht, einem sicheren Asyl zu: der Tempel des Friedens hat seine Pforten vor ihr aufgetan. Es ist ein in massiven Formen gehaltener, mit ionischen Säulen umstellter Rundbau, der auf der linken Seite zwei Drittel der Bildfläche einnimmt; über der engen Pforte, dem schmalen Zugang, dem Maria sich bequemen muß, sind auf einer Tafel die bedeutungsvollen Worte zu lesen: Securitati Augustae. Die Architektur ist als mächtige Helferin für den Sinn des Geschehens verwandt. Sie gibt das Gefühl der Sicherheit, der Ruhe, während auf der anderen Seite der wildeste Aufruhr tobt. Von da dringt der Furor in Ausfallstellung auf Maria ein, die Schlange in der aufwärtsgestreckten Linken, mit verbundenen Augen, ein flatterndes Manteltuch um die Hüften geschlungen, die geballte rechte Faust zurückgestreckt. Neben ihm hält ein anstürmender Dämon die Kriegsfackel empor, ein anderer sucht der Beschützerin Marias den Mantel herunterzureißen; im Dunklen zu äußerst schwingt die Invidia über ihrem Haupte die Schlange der Zwietracht. Ueber den Mächten der Finsternis ballen sich am Himmel dunkle Wetterwolken, aus denen ein Blitzstrahl niederzuckt.

Auf die Tempelpforte aber geht die Königin zu, geführt von dem die Stufen hinaufschreitenden Merkur, dessen linke Hand mit dem Heroldstab auf das Götterbild im Tempel hinweist, eine stehende weibliche Figur, die ihren rechten Arm auf eine untergestellte Stütze legt, mit leicht nach rechts geneigtem Haupte, das ein Schleiertuch umrahmt. Zu diesem Standbilde blickt Maria auf, die Rechte auf die Brust gelegt. Hinter ihr, das Haupt Maria zugeneigt, aber aus dem Bilde herausblickend, deckt die «Innocentia» die Königin gegen die von rechts eindringenden feindlichen Gewalten und legt die Linke schützend auf Marias Schulter. Die Hauptperson des Bildes ist eben deshalb nicht sowohl Maria, als vielmehr die allegorische Frau vorn: durch die in der Linken umgekehrt auf am Boden liegendes Kriegsgerät gehaltene Fackel wird diese herrliche Gestalt als «Friede» charakterisiert. Im langsamen Schreiten wendet sie ihren Kopf nach den von rechts heranstürmenden Dämonen um, während sie mit der Hand des aus dem Mantel hervortretenden Armes nach oben, auf den Tempel hinzeigt. Die feindlichen Mächte können der Königin nichts mehr anhaben, unversehrt wird sie in die Zufluchtstätte eingehen.

Der Blick erfaßt zuerst, von links in das Bild hineingeleitet, die

den Vordergrund beherrschende Frauengestalt des Friedens und wird durch deren hinweisende Geste zu der Gruppe der drei auf die Tempelpforte zuschreitenden Gestalten hingelenkt, deren Bewegung ihn zu dem Ruhepunkt, dem sie zustreben, der Statue im Tempelinnern, führt. Die starken Gegensätze des zum Halt kommenden, retardierenden Schreitens zu dem Ansturm der Dämonen wird durch die fast statuarisch wirkende Pax mit ihrem breit ausgelegten Gewande geschaffen. Von ihr muß das Herandrängen der Dämonen abprallen; der Sinn dieser Figur findet in ihrer Bilderscheinung seinen vollen Ausdruck: sie bedeutet die Trennung der Region der Ruhe links, der stärksten Bewegung rechts. Nur durch sie wird der Eindruck des zur Ruhe Kommens erreicht, welchen der stärkste Kontrast in der Bewegungskomposition von wildestem Ansturm bis zur statuarischen Ruhe wirksam unterstützt. Und doch hat ihr Dasein dabei auch noch den künstlerischen Zweck, die Gesamtheit der Gestalten zu einem einheitlichen Zuge zusammenzuschließen. So kommt sie zu ihrer das Bild beherrschenden Bedeutung. Durch sie und oben durch die Linien der Architektur wird auch eine vertikale Trennung der Hauptgruppen durchgeführt.

Von links strömt helles Tageslicht auf Maria und ihre Begleiter, das auch rechts vom Tempelgesims aus gegen das Dunkel der Wetterwolken andringt; im rötlichen, infernalischen Fackellichte bleiben die Dämonen, ganz ähnlich wie in der Vertreibung aus dem Olymp. Das hellste Licht liegt auf der Friedensgöttin, die auch hierdurch eine erhöhte Bedeutung erhält: sie ist die eigentlich handelnde Person, welche die Finsternis vom Lichte hinwegscheucht.

Die Farbengebung will vor allem diese Trennung betonen. Die Pax im strahlenden, weißen Seidengewande trägt darüber einen weißen Mantel mit violetten Reflexen. Ihre linke Körperseite, zugleich die Trägerin der stärksten Lichtintensität, fungiert hierdurch ebenso wie durch die geschlossene Linienführung doppelt als Trennung von den Dämonen; das Weiß wird durch das Dunkel um diese, die grau-rötlichen Halbschatten, das braune Inkarnat des prachtvoll modellierten Körpers des Furor und den grünen Lendenschurz aufs wirksamste gehoben. Die bestimmenden Valeurs in der Gruppe Marias geben deren schwarzer Mantel, der wie derjenige der Pax rötliche Reflexlichter von der umgekehrten Fackel erhält, der blaue Mantel Merkurs, und das rote Gewand der Innocentia. Die Architektur bleibt bei aller Kraft der Formen durch ihre kühle Tönung gegenüber den lebhaften farbigen Effekten der Gestalten in sekundärer Wirkung.

Die bei Rooses[1] im umgekehrten Sinne gegebene Reproduktion des Stiches ändert den Sinn des Geschehens: da sind es die Dämonen, die Maria und die ihrigen vor sich hertreiben, während uns doch die Willenshandlung der Königin als das primäre zum Bewußtsein gebracht werden soll. Der Eindruck der Bewegung wird so intensiv, daß die Vorstellung des Abprallens von der Gestalt des Friedens gar nicht zur Geltung kommen kann. Nun führt uns auf dem ausgeführten Bilde diese Bewegung wohl in einer unserem Gehen entgegengesetzten Richtung, doch nachdem man sich über alles Rechenschaft gegeben hat, wenn das Bild in seiner Verteilung der Massen auf die Fläche angesehen wird, muß empfunden werden, daß durch das entscheidende Ueberwiegen der Architektur und die über die Köpfe Marias und ihrer Begleiter durch die Arme des Furor nach rechts sich senkende Linie optisch genug Anregung gegeben ist, auch hier die Rücksicht auf die Erfassung das Ganzen für den von links her kommenden Betrachter anzuerkennen. Der Tempel wirkt, rechts gestellt, viel zu sehr als Abschluß.

Man wird zugeben müssen, daß der Triumph des Friedens kaum wirksamer, als durch die in dem Bilde dargestellte ethische Kontrastwirkung ausgedrückt werden könnte, die formal und koloristisch in dem Gegensatz der leuchtenden Schönheit der Friedensgöttin zu den Dämonen vollendet zur Erscheinung kommt. Mit verhältnismäßig wie wenigen Mitteln und weiser künstlerischer Oekonomie ist eine große und unvergängliche Schöpfung hergestellt!

Die Skizze in München zeigt eine plastisch klare Modellierung des Figürlichen und Architektonischen. Die allegorische Gestalt des Friedens erscheint hier in dem in untransparentem Weiß gemalten Gewande noch größer und einfacher, als in der stofflichen Pracht der Ausführung. Die Tempelsäulen stehen in hellerem Lichte und in stärkerem Gegensatze zu dem ganz dunkel gegebenen Gebälk.

Die Ausfallstellung des Furor legt die Vermutung nahe, daß dem Künstler bei dieser Aktfigur die Statue des borghesischen Fechters vorgeschwebt habe. Rooses weist darauf hin, daß auch die Gestalt des Friedens auf eine antike Statue zurückgeht:[2] Rubens wiederholt hier die Pose, welche die h. Martina auf dem Triptychon für das Grabmal des Jan Moretus und seiner Gemahlin Martina, geborenen Plantin, in der Kathedrale von Antwerpen[3] zeigt. Ein Stich Vorstermans nach

---

[1] Oeuvre, Tafel 238.
[2] Rooses, Oeuvre, Band III, p. 249.
[3] a. a. O., Band II, p. 145.

dieser Figur, auf dem sie als h. Katharina bezeichnet ist, trägt den Vermerk «nach einem antiken Marmorwerke». Doch läßt sich bei vielen allgemeinen Aehnlichkeiten kein bestimmtes Urbild nennen.

20. Die Wiedervereinigung von Mutter und Sohn und das Ende des Zwistes.

Ganz hinaus über den irdischen Schauplatz des Geschehens entrückt uns die Begegnung Marias mit ihrem Sohne; über allen Kampf und Zwist ist sie in die lichterfüllten Sphären des Jenseits erhoben. Die rechte Hälfte des Bildes aber nimmt die Darstellung des Sturzes der Hydra ein, die ein weiblicher Genius auf den Felsen hinab schmettert. Eine solche Vereinigung nebeneinander zeigt uns, daß wir vollständig in die Gedankenregion hinübergeführt werden sollen, denn nur im poetischen Sinne können die beiden Vorgänge als Einheit aufgefaßt werden. Die Verwandtschaft dieser Szene mit den Bildern der «letzten Dinge», dem Kampf des Erzengels gegen den Drachen der Apokalypse, ist unverkennbar. Mit fürchterlicher Gewalt prallt der Körper des höllischen Ungetüms auf das scharfkantige Felsgestein; der aus der Höhe herabzuckende Blitzstrahl in der erhobenen Rechten und die Machtgebärde der nach unten zur Faust geballten Linken des Genius geben bis zu der Hydra hin eine grandiose Steigerung von der inneren Ursache zur gewaltigsten physischen Wirkung. Rechts oben schwebt eine Frauengestalt mit dem Staatssteuer und dem Reichsapfel, die den Blick auf die andere gerichtet hält; sie stellt den nun aus allen Fährnissen befreiten Staat dar. Eine Körpermasse, die stürzende Hydra und das Felsgestein, auf dem eine riesige Schlange und Nattern sich ringeln, schließt die untere Ecke des Bildes ab und dringt durch das Heranrücken an den Vordergrund in Körpernähe auf den Beschauer ein.

Links aber, über der tief unten im Dämmerlichte liegenden Landschaft, wird uns in verklärter Erscheinung die Wirkung des furchtbaren Geschehnisses vor Augen geführt: auf leichtem Gewölk schwebt Maria empor, vom Lufthauch, den ein Engelkopf darstellt, sanft hinaufgetragen in die himmlischen Höhen. Und das Haupt liebevoll der Mutter zuneigend, die ihn mit frohem Blick und ausgebreiteten Armen begrüßt, empfängt der Sohn Maria, sie leise umfassend. Losgelöst von allen irdischen Bedingungen, von allem Kampfe, sind sie nun vereint. Und links neben der Gruppe der Mutter und des

Sohnes, als Sinnbild ihrer Vereinigung, erblicken wir Caritas mit zwei sich an sie schmiegenden Kindern; das ist ein Form gewordener Gedanke aus dem Reiche der poetischen Vorstellungswelt, ebenso erdichtet, wie die endgültige Aussöhnung zwischen Mutter und Sohn.

Hier die Auffahrt zum Himmel, der Sieg des Ethischen, dort die Vernichtung der feindlichen Gewalt in rasendem Sturze; die erstere als langsam und feierlich vor dem Auge emporschwebende, ferne Vision, die letztere mit aller Kraft plastischer Gestaltung und wilder Bewegung dargestellt, als ein energischer Schlußtrumpf, als Wirkung der in der Versöhnung vor Augen geführten Ursache.

Eine ungefähr die Diagonale von links unten nach rechts oben einhaltende Trennungslinie bewirkt eine Teilung der beiden Hauptgruppen, deren linke etwa in ein hängendes Dreieck, die rechte in ein mit der Basis im unteren Bildrande liegendes Dreieck eingefügt bezeichnet werden kann. Die gleiche Art der Komposition fanden wir in dem Bilde der Rückwand, der Apotheose Heinrichs IV. und der Huldigung vor Maria. Links ein Sichausbreiten leicht bewegter Gestalten und flatternder Gewänder im Aufschwung und Emporsteigen, rechts durch nach unten zunehmende Wucht der Körperlichkeit und höchst gesteigerte Bewegung das Ende des Kampfes in voller dramatischer Kraft, der Sieg der höheren Gewalt über die Schrecknisse der Hölle mit dröhnendem Pathos.

Wir sind bei diesem Bilde am Ende der inneren — nach der Hofseite zu liegenden — Bilderreihe angelangt. Ihm gegenüber befand sich die Geburt der Maria. Wie dort die Masse des Palasttores, vor dem die Stadtgöttin mit dem Kinde sitzt, den Anfang der Bilderreihe der ersten, in der Gehrichtung l i n k e n Seitenwand bedeutete, die tektonische Masse, von der aus das Fluten der bewegten Körper strömte, so schließt hier eine Körpermasse das Bild zur Rechten ab.

Farbe und Licht vollenden, was die Komposition will: eine Fülle von oben hereinfallenden Lichtes ergießt sich über die linke Gruppe; Maria trägt, wie der Frieden auf dem vorhergehenden Bilde, einen zart violetten Mantel über weißem Gewande, das ein blauer Gürtel umschließt. Der Mantel des Königs ist rot, sein Gewand weiß. Das Rot wiederholt sich in dem Mantel der Caritas, und im Gewande des das Ungetüm zerschmetternden Genius, dessen orangefarbener Mantel zu der goldenen Lichtregion überleitet. Die Göttin rechts oben trägt einen graulichen Mantel, die Lichtintensität verringert sich nach ihr zu, und unten in dem Ungeheuer und dem Felsen mit dem Baume ganz zur Rechten herrschen dunkle, schwärzlich-graue Farbtöne; die

Lichteffekte bringen die aus den Rachen züngelnden Flammen in die chaotische Finsternis.

Die Skizze bringt die plastische Grundlage klarer zum Ausdruck als das ausgeführte Gemälde, in welchem das Malerische und der Kontrast der beiden Bestandteile erst zur vollen Herrschaft gelangt. Der Genius mit dem Blitzstrahl wird hier durch die in der linken Hand gehaltene Wage als Justitia charakterisiert.

21. Die Zeit bringt die Wahrheit ans Licht.

Das Bild ist das letzte der gesamten Folge. Als Pendant zu dem Bilde der drei Parzen war es an der langen Seitenwand nach dem Hofe zu angebracht. Nach der physischen Gewalt, die in dem Sturze der Hydra auf dem vorhergehenden Bilde zum Ausdruck kam, bedurfte es einer befreienden Lösung, eines harmonischen Ausklingens nach dem Donnergepolter am Schlusse.

Der Zeitgott trägt die als nackte Frauengestalt dargestellte Wahrheit empor; er hält sie schwebend mit unter ihren Armen derb zupackenden Händen. Ihren rechten Arm hat sie um den linken Saturns geschlungen, den linken erhebt sie, und weist mit einer emphatischen Geste nach oben. Der Zeitgeist, ein bärtiger, geflügelter Greis, hat um die Hüften ein flatterndes Tuch geschlungen und blickt empor. Der Mantel der Veritas dient nur dem üppigen Körper der schönen blondhaarigen Frau zur Folie. Unten wird die Landschaft sichtbar, eine kahle Felskuppe, und eine weite, flußdurchzogene Ebene.

Ueber dieser Gruppe thront in den Wolken Maria und empfängt, nach rechts gewandt, das Symbol der Kindesliebe aus der Hand des Sohnes, der seine Rechte beteuernd auf die Brust legt, und lebhaft heranschreitet. Das Friedenszeichen besteht aus einem von zwei verschlungenen Händen gehaltenen, brennenden Herzen, das von einem Kranze umgeben ist. Maria trägt einen weiten Mantel, der König ist im Panzer, mit dem kurzen Schwert an der linken Seite dargestellt, mit einem Lorbeerkranz im Haar, also etwa der Erscheinung des jugendlichen Imperators angenähert.

Die Gruppe läßt sich als Ganzes wiederum, wie es mehrfach bei Rubens nachgewiesen wurde, wenn er den Aufschwung darstellen will, (auch im jüngsten Gericht ist dies deutlich), ziemlich genau in ein entsprechend dem schmaleren Formate des Bildes in die Länge ge-

zogenes Dreieck einordnen, und ein vergleichender Blick auf die sich nach unten verbreiternde Gruppierung der Körper auf dem Bilde der Schicksalsbestimmung zeigt das entgegengesetzte Wollen der Komposition. In den Parzen Niedersinken zur Erde; — Aufheben, Emportragen durch physische, zupackende Kraft und wohlberechnete Anordnung der Leiber hier. Denn so nahe der Körper der Veritas dem Blicke sein mag, so fühlbar die Verminderung des Körpergewichtes und der Größe in den oberen Gestalten ist, die Vorstellung des Aufstieges behält doch die Oberhand über die der Schwere durch die Bewegung der Körper, die Linien ihrer Komposition und durch die Licht- und Farbengebung.

Wie im vorher besprochenen Bilde ist Maria auch hier im Himmel thronend gedacht; zu ihr strebt der Sohn empor und huldigt ihr mit seinem Liebeszeichen. Unter ihr wird die Ursache dargestellt, die bessere Einsicht, der Triumph der Wahrheit — als Emporstieg. Die Königin erscheint von dieser Gruppe getragen: die Basis des Dreiecks, in das man Staturn und Veritas einzeichnen kann, ist ihr Platz.

Strahlend hebt sich der Leib der Veritas im leuchtenden Glanze Rubensscher Karnation aus dem blau-schwarzen Gewölk ab, wie auch von den dämmernden, ungewissen Tönen der Landschaft, in der nur ein fahler Lichtstreif am Horizonte die Raumweite deutlicher erkennen läßt. Bei aller Kraft und Fülle der Formen s c h w e b t dieser Körper doch, die seitliche Ansicht und koloristisch der weiße Mantel helfen dieser Auffassung wirksam. Der bräunliche Körper des Saturn mit dem roten Mantel läßt der Pracht des Frauenleibes ihr volles Recht: das hellste Licht, von oben herabfallend, überflutet die «Wahrheit». Dann heben sich aus der sich wieder schließenden Wolkendämmerung Maria im dunklen Gewande, Ludwig im Silberharnisch mit weißem Mantel; eine Lichtglorie von gemäßigter Intensität umstrahlt die beiden, — von Marias Haupte geht sie aus. Ihr, der erlösten, kämpfenden Dulderin, gilt der letzte, versöhnende Ton dieses wuchtig einsetzenden Finale, dessen Ausklingen unser Empfinden in die Welt geistiger, poetischer Vorstellungskreise hinüberleitet, in dieselben Regionen, aus denen wir im ersten Bilde herabgeführt wurden in die Welt der Körper, auf den Schauplatz des irdischen Geschehens.

Die S k i z z e im Louvre (auf derselben Tafel, wie die Parzen) zeigt zwei Redaktionen der unteren Gruppe: in der ersten ist der Körper der Veritas frontal gesehen; Saturn faßt sie unter den Brüsten um den Leib, wodurch bei N e b e neinanderordnung der Körper der Eindruck des Aufschwebens abgeschwächt, eher der des Herabsinkens

hervorgerufen wird. Daneben befindet sich die Gruppe in der Anordnung, in der sie zur Ausführung kam.

Wir sind am Ziele. Der Gang der Geschichte gab dieser harmonischen Lösung aller Konflikte Unrecht, aber der gewaltige Zyklus der Bilder bleibt bestehen als ein Ganzes, eine einheitliche Schöpfung, ein Triumph der Königin Maria, — ein größerer Triumph des Künstlers Rubens über die widerstrebenden Schwierigkeiten der heiklen Aufgabe.

III. ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSSWORT.

Als Rubens 1622 den Auftrag zur Ausführung der Galerie der Maria von Medici erhielt, hatte er die Höhe seiner Künstlerschaft bereits erreicht. Es gab kaum mehr ein Gebiet der Malerei, auf dem er sich nicht versucht und als Meister erwiesen hätte. Ueber den Rahmen der vorliegenden Untersuchung würde es weit hinausgehen, auch nur über die Hauptwerke, die er bis zu diesem Zeitpunkte geschaffen hatte, einen Ueberblick zu versuchen. Doch sei wenigstens darauf hingewiesen, daß bereits in das Jahr 1618 die Ausführung der Darstellungen der «letzten Dinge» fällt, derjenigen Schöpfungen seines Genius, in denen er die gewaltigsten Probleme, welche die Malerei sich stellen kann, gelöst hat.

Hier aber, wo nach den Eigenschaften des historischen Stils bei Rubens gefragt werden soll, bietet sich für die durch den Vergleich zu gewinnende Erkenntnis vor allem ein Gesamtwerk dar, das ebenfalls im Jahre 1618 vollendet ward, die Gemälde des Zyklus des Decius Mus in der Liechtensteingalerie zu Wien. Wir wissen, daß diese Bilder für später mehrfach ausgeführte Teppichwebereien geschaffen und daher linksseitig gemalt sind, doch bestehen sie durch den Glanz der Ausführung durchaus als selbständige Kunstwerke höchster Art, als originale Werke Rubensscher Kunst.

Unsere Aufgabe muß es sein, diesen Zyklus als eine Folge von Historienbildern kurz zu charakterisieren und hierbei an einem Stoff, der Rubens' innerstem Empfinden und seiner Begeisterung für das antike Heroentum entsprach, wie kaum ein anderer, zu sehen, was er unter Historienmalerei versteht. Wir wissen, daß er, der die überquellende Kraft des vlämischen Volkes verherrlicht und nicht müde wird, die Pracht üppiger Leiber darzustellen, dem der Prunk des

Zeitkostüms immer neue willkommene Gelegenheit zur Entfaltung malerischen Glanzes bietet, doch seine Mitlebenden ein entartetes Geschlecht nennt und die Antike als sein ersehntes Ideal preist. Hören wir seine eigenen Worte: «Welch niedriger Geist hält uns Verkümmerte am Boden gefesselt, so weit entfernt von jenem erhabenen Geiste, jener angeborenen Einsicht!»[1] Uns aber lehrt die Geschichte, die Bedingtheit der Erscheinungen zu fassen, und wir sind längst zu der Erkenntnis gelangt, daß eben jene «Entarteten» die eigentlichen Vorbilder der Kunst des Rubens sind. Seine Menschen, ihre blühend üppige Schönheit sind nordischen Stammes, romanisch ist ihr leidenschaftliches Pathos, ihr urgewaltiges Gebaren, das hochgesteigerte geistige Leben, und doch vollzieht sich in seinen Gestalten ein Prozeß der Verinnerlichung, der in letzter Linie wieder die Aeußerung der in den Tiefen erregten Seele des Nordländers ist.

Die Gedankenwelt, die seinen umfassenden Geist immer wieder anzieht, in der er am liebsten weilt, ist die Antike, ihre Kunst, ihre Literatur. In seiner «Theory of Painting» fordert Richardson[2] vom Künstler, er müsse seinen Geist mit edlen Vorstellungen erfüllen, durch das Lesen der besten Bücher, durch den Umgang mit den hervorragendsten Menschen. Und mit den Namen Tizians und Rafaels nennt er auch den des Rubens als glänzendes Beispiel solch hohen Sinnes, — mit gutem Recht: die größten Kenner der antiken Kunst, die bedeutendsten Philologen sind seine intimen Freunde, und durch einen Besucher seines Ateliers wird uns berichtet, daß er sich sogar während seiner Arbeit aus den klassischen Autoren vorlesen ließ. Der Zyklus des Decius Mus zeigt uns am besten, wie sich ihm jedes Wort der alten Schriftsteller zu großen malerischen Visionen gestaltet, die seine kunstreiche Hand in mächtigen Formen und glühenden Farben auf die Leinwand zaubert: die schlichte, schmucklose Erzählung des Titus Livius von dem freiwilligen Opfertode des Konsuls Decius inspiriert Rubens zu seinen Gemälden; fast jeder einzelne Moment, den wir in den Bildern dargestellt sehen, geht auf die literarische Unterlage zurück. Heldengröße in der Zeit des alten Rom, das entspricht seinem eigensten Geschmack, und da die Einfachheit der Grundlage ihm volle künstlerische Freiheit gewährt, kein lähmender Zwang von seiten eines eigenwilligen Auftraggebers ihn fesselt, kann er seine Phantasie uneingeschränkt walten lassen und

[1] cf. Goeler v. Ravensburg, a. a. O., p. 38.

[2] Jonathan Richardson, The Theory of Painting, neue Ausgabe 1792. p. 87. I. Ausgabe 1728.

erreicht daher eine vollkommene und bewunderungswürdige Einheitlichkeit in diesen Schöpfungen, die uns zeigen, wie in seinem Empfinden das Heroentum sich darstellt.

In einer Untersuchung über die von Lessing im Laokoon aufgestellten Gesetze «über den fruchtbaren Moment in den bildenden Künsten» kommt H. Blümner zu dem Resultat, daß die Darstellung einer Handlung dann die stärkste Wirkung haben wird, wenn der Künstler einen Moment wählt, «der unter den darstellbaren die Situation am deutlichsten darlegt und zugleich die Phantasie am lebhaftesten anregt».[1] Wenn schon an Historienbilder, die durch eine literarische Grundlage mehr oder minder bedingt sind, Forderungen normativer Art gestellt werden dürfen, so kann der Deciuszyklus als ideale Erfüllung derselben bezeichnet werden.

Im ersten Bilde erzählt Decius, auf einem Postamente stehend, seinen Unterführern seinen Traum. Im zweiten gibt der Haruspex dem Fragenden die schicksalschwere Deutung aus den Zeichen, die er in den Eingeweiden des Opfertieres erblickt. Einen Augenblick erschüttert das finstere Los den Helden, das der Seher ausspricht, er weicht betroffen zurück und deutet mit den Händen auf seine Brust. Dann aber fügt er sich willig dem Spruche; verhüllten, geneigten Hauptes steht er vor dem hoheitsvollen Greise, der ihn durch Handauflegen den dunklen Mächten weiht. Im folgenden Bilde, im Begriff, sein Schlachtroß zu besteigen, sendet der Konsul mit einer majestätischen, befehlenden Gebärde seine Liktoren zurück, daß er in der Schlacht nicht durch sie kenntlich und vom Kampfe fern gehalten werde. Im Tode des Decius vollzieht sich das Schicksal. Hoch bäumt sich das Roß des Helden auf, nach außen gewandt; das des Feindes, der mit dem Schwert zum Streiche gegen das Haupt des schon stürzenden Decius ausholt, wendet sich, ausschlagend, zur schnellsten Flucht. Das dritte bleibt fast ungesehen, sein Reiter stößt dem Todgeweihten die Lanze in den Hals. Diese prachtvolle Gruppe, die Katastrophe des Dramas, nimmt den Vordergrund ein und ist mit bewunderungswürdiger Gesetzmäßigkeit aufgebaut. Burckhardt bemerkt[2] daß eine regelmäßige geometrische Figur, ein Sechseck, sie umschließt, dessen Mittelpunkt der Kopf des Decius ist. So wird inmitten des Kampfgewühles die Katastrophe fast mathematisch genau in die Bildmitte verlegt, während im Hintergrunde die Schlacht flutet, und das römische Heer den schon

---

[1] H. Blümner, Laokoonstudien, zweites Heft. 1882 p. 37.

[2] Erinn. aus Rubens, p. 138.

fliehenden Feind in die Flucht treibt. Im Triumph des toten Konsuls wird der höchste Glanz der Waffen und Prunkgeräte zum Ruhme des gefallenen Helden entfaltet, der auf der Bahre liegt, mit dem Lorbeerkranze um das bleiche Haupt. Die wilde Klage äußert sich in den leidenschaftlichen Gebärden der Krieger, welche Gefesselte und Beute heranschleppen. Wie auf dem Bilde des Todes die stärkste Bewegung sich in dem Lanzenstich konzentriert, so scheint sie hier auszustrahlen von dem Toten als mächtige Wirkung seiner Heldentat.

Die Komposition ist klar und von höchster dramatischer Wirkung, bis in die Einzelheiten der Körperbildung und der Bewegung geht der heroische Zug des Ganzen, das in seiner grandiosen Geschlossenheit die ganze Größe des Künstlers Rubens zeigt. Verhältnismäßig wenige Gestalten, die gegenüber dem gegebenen Raum den Vordergrund und die Bildfläche beherrschen, deren jede ihre Bedeutung im Vollzuge des dramatischen Geschehens hat, genügen ihm zur Bezeichnung des Wesentlichen. Die Personen sind nur die Heldengestalten des alten Rom; allegorische Figuren fehlen, da die dargestellten Handlungen und Ereignisse keinen Zweifel über ihre Bedeutung aufkommen lassen können.

So malt er Historie, wenn seinem Schaffen freie Bahn bleibt.

In eine völlig andere Welt führt ihn der Auftrag der Königin Maria, in die der modernen Zeitgeschichte, deren Ereignisse kaum ein Jahrzehnt zurücklagen. Die Menschen, welche an den Lebensschicksalen Marias teilgenommen und sie mitgestaltet hatten, sind lebende Zeitgenossen des Künstlers, die er zum großen Teil persönlich kennen lernt. Ein von vielen gelehrten Beratern mit allen höfischen Rücksichten bearbeitetes Programm, das die Ruhmsucht einer durch fehlgeschlagene politische Intrigen und Enttäuschungen aller Art verbitterten Frau diktiert, wird zur Grundlage seines Schaffens, während der Ausführung treten durch die Willkür der Bestellerin und ihrer Höflinge allerhand Hemmnisse und Störungen ein, — genug, der freien Entfaltung seiner künstlerischen Schöpferkraft sind mehr Fesseln angelegt, als je bei andern Aufträgen.

Gegenüber diesen Schwierigkeiten nimmt Rubens, dem Geiste seiner Zeit entsprechend, seine Zuflucht zur allegorischen Darstellungsweise, wegen der ihm bis in die neueste Zeit von den meisten Beurteilern des Medicizyklus Vorwürfe gemacht worden sind. Eine kurze Betrachtung des Wesens der Allegorie, ihrer Bedeutung für die geistige Kultur der damaligen Zeit, sowie ihrer in den verschiedenen Kulturepochen verschiedenen Bewertung muß daher hier Platz finden.

Das Zeitalter des Rationalismus, das 18. Jahrhundert, ist, zumal bei den die Geister beschäftigenden ästhetisch-kritischen Streitfragen, die nach einer exakten Begriffsscheidung drängen, bei aller Anerkennung der malerischen Leistung des Rubens doch mit dem Wesen seiner allegorisch-mythischen Historienmalerei im Medicizyklus nicht mehr einverstanden. In seinen «Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture»[1] hat der Abbé du Bos, ein Mitglied der französischen Akademie, seine Ansichten über das Werk in folgenden, sehr bemerkenswerten Urteilen niedergelegt : zunächst unterscheidet er rein allegorische und gemischt allegorische Kompositionen, jenachdem die allegorischen Wesen allein oder in Gemeinschaft mit Menschen vom Künstler dargestellt werden. Unter den allegorischen Gestalten wieder läßt er die von alters her bekannten und bewährten gelten, während er Neuerfindungen nicht billigt, — im Wesentlichen ein für unsere jetzige Auffassung merkwürdig zutreffender Standpunkt.

Du Bos kommt dann auf die Galerie zu sprechen, und die Aeußerungen, die er dabei über zwei der Gemälde tut, sind so charakteristisch, daß ihre Anführung berechtigt ist : den Meergottheiten in der Landung in Marseille bestreitet der gelehrte Verfasser den «bon effet» trotz ihrer «herrlichen Ausführung» allein aus dem Grunde, daß diese Fabelwesen «unwahr» sind in Verbindung mit historischen Persönlichkeiten. Es gab sozusagen keine derartigen Seegeschöpfe mehr, als das Ereignis stattfand. Wenn Rubens für seine Zeichnung und sein Kolorit nackte Figuren brauchte, so «konnte er nackte Menschengestalten, etwa Galeerensklaven, darstellen, so viel er wollte.»[2]

Die Geburt des Dauphin würde nach der Meinung du Bos' n o c h besser gefallen, wenn statt der allegorischen Gestalten Frauen aus der Zeit der Königin beiständen. Man würde mehr zufriedengestellt sein, «si Rubens avoit exercé sa poésie à représenter les unes contentes, les autres transportées de joie, quelques-unes sensibles aux douleurs de la reine, et d'autres un peu mortifiées de voir un Dauphin en France». Da gerade liegt es ausgesprochen : was der Verfasser an die Stelle der Rubensschen Allegorien setzen will, ist eben trotz seiner logischen Urteilsbegründungen doch das eigentlichste Interesse seines Zeitalters, das «Sentiment» ; den unvermeidlichen Konflikt, in den dies Verfahren den Künstler mit der strengen Etikette des französischen Hofes gebracht hätte, übersieht der Franzose selber.

---

[1] Tome I, Section 24, p. 146, Nouvelle édition. Dresde 1760. (3 Bde.) I. Ausgabe 1719.

[2] a. a. O., p. 180 ff.

Er findet die Gemälde trotz der auch ihm bekannten Erklärung Félibiens nur zur Hälfte verständlich, preist aber gleichwohl die Schönheit der Zeichnung und des Kolorits, wie auch die Eleganz der Komposition.

Auf einem anderen Standpunkte finden wir schon etwa ein Jahrzehnt später, also hundert Jahre nach der Vollendung der Galerie, den Engländer Richardson.[1] Er bekennt sich in seiner Beurteilung der Gemälde zwar noch von der Mischung historischer Personen und mythologischer Wesen «chokiert», anerkennt aber doch, daß die letzteren «die Gemälde variieren, bereichern, beleben», und rechnet es dem Künstler zum Lobe an, daß er nicht einfach Tatsachen wiedergeben, sondern daß er weit mehr zum Ausdruck bringen wollte und gebracht hat. — Dieses Urteil zeigt, wenn es auch vorwiegend aus gefühlsmäßiger Bewertung hervorgeht, doch eine dem wahren Sachverhalt näher kommende Auffassung, als das des mit logischen Begriffen vor das Werk tretenden Franzosen. Als Nordländer hat Richardson ein richtigeres Empfinden für den mächtigen poetischen Schwung der Schöpfungen des Rubens.

In unserer Zeit hat H. Blümner in einer Untersuchung über den «Gebrauch der Allegorie in den bildenden Künsten»[2] konstatiert, daß, wie zu Lessings Zeiten, so auch heute der Begriff «Allegorie» durchaus noch nicht allgemein bestimmt ist und «will die Personifikation als wesentliches Merkmal der Allegorie betrachtet wissen»; und zwar «nicht bloß die Personifikation abstrakter Begriffe, sondern überhaupt die Personifikation eines jeden Begriffes schlechtweg». Dabei erhebt jede derartige Personifikation eines Begriffes vollen Wirklichkeitsanspruch, während das Symbol, das ihr — als erläuterndes Attribut — beigegeben sein kann, lediglich etwas b e d e u t e n will. Und Blümner findet den Unterschied zwischen allegorischer und symbolischer Darstellungsweise in den aus der Theologie entnommenen Ausdrücken «das ist» und «das bedeutet». Beispielsweise auf unseren Zyklus angewandt: «diese Frau i s t Francia, der Reichsapfel in ihrer Hand, oder das Steuer in der Hand eines Genius, b e d e u t e t die Regierungsgewalt».[3] Blümner unterscheidet dann ebenfalls einfache und zusammengesetzte Allegorien, unter diesen wieder solche, «die einen wirklichen, dem Leben entnommenen Vorgang, sei er nun historisch oder ersonnen, dadurch über die Wirklichkeit erheben, daß sie die

[1] Traité de la Peinture, 1728. Tome I, p. 88 f.
[2] Laokoonstudien Heft I, 1881.
[3] a. a. O., p. 5. f.

dargestellten Persönlichkeiten des wirklichen Lebens mit allegorischen Figuren vermischen».[1]

Er läßt sich aber die Gelegenheit entgehen, den Medici-Zyklus als klassisches Beispiel dieser Richtung allegorischer Darstellungsweise auszunützen und tut seiner nur kurz Erwähnung im Verlauf seiner kunstgeschichtlichen Betrachtung.[2]

Die ästhetische Wertung dieser Kunstart ist bei ihm keine hohe, und wie die Tendenz der ganzen Schrift auf die Frage hinausläuft, «ob die Allegorie in der modernen Kunst ihre Berechtigung hat», so stellt sich der Verfasser ihr von Anfang an feindlich gegenüber und findet namentlich die Anwendung des mythologischen Apparates zur Verherrlichung eines gekrönten Hauptes lächerlich, und nur dann erträglich, wenn die Hand eines großen Künstlers, wie Rubens, sie darstellt.

Wir können der verdienstvollen Arbeit, die das Wesen der Allegorie und ihr künstlerisches Werden in den verschiedensten Kunstperioden vom Hellenismus an aufs beste charakterisiert und die Begriffe klärt, doch den Vorwurf der allzu modernen Beurteilung nicht ersparen und müssen der historischen Erscheinung gegenüber darnach trachten, über denjenigen Standpunkt der Kritik hinauszukommen, den unser Geschmack uns diktiert.

In einer geistreichen psychologischen Studie «Ueber poetische Vision und Imagination»[3] unterzieht Karl Borinski die großen Wirkungen der italienischen Renaissancekunst einer Betrachtung. Er findet diese Wirkungen in einer «visionären Auffassung des Weltbildes» begründet und erklärt dies durch folgende Ausführungen : zum Existenzbilde kommt «die Entrücktheit über die Zeit»; so entstehen die «sinnlich vollkommenen Darstellungen des in den natürlichen Weltverlauf eingreifenden Wunders . . . Sie gewinnen nur dadurch Existenzsicherheit, daß sie ihre Realität nicht etwa ängstlich belegen, sondern kühn vorausnehmen. Mit naiver Selbstsicherheit schweben die Bewirker des Wunders in das irdische Treiben hinein oder hinaus . . . In großartiger Unbefangenheit stellt und gesellt sich dazu die wirkliche Welt. . . Die unbedingte Voraussetzung des Uebersinnlichen spricht, wie die Vision, für sich selbst. . .» Das «großartige innere Bewußtsein der Aufgabe» erkennt, «daß diese nicht im wirklichen Vorgang aufgehe, sondern ihn durchbreche.» Als Vision bezeichnet Borinski die «Tatsache gewordene Poesie» und findet für die Allegorie die

---

[1] a. a. O., p. 6.
[2] a. a. O., p. 54.
[3] a. a. O., p. 19—23 und 61.

Erklärung, daß sie «auch in der bildenden Kunst auf rein poetischem Grunde zu suchen ist». — Wir dürfen diese Erläuterungen auch auf die künstlerische Auffassung des Rubens anwenden, die ja aufs engste mit der der großen Italiener verwandt ist und aus ihr hervorgeht, und werden so durch die psychologische Untersuchung zur Erkenntnis der inneren Größe der Leistung geführt.

Jakob Burckhardt weist uns einen andern Weg, den der kulturgeschichtlichen Betrachtung: «Wir haben einfach zu konstatieren, wie diese kolossale Prämisse aller damaligen Kunst auch bei Rubens einer der mächtigsten Anlässe geworden ist, Lebendigkeit und Schönheit zu entwickeln, und wie sich seine ganze gewaltige Phantasie dabei sehr wohl befand.»[1] Als Beweis der ungeheuren Verbreitung des Allegorismus im Barockzeitalter sei Cesare Ripas «Iconologia»[2] angeführt, ein Lexikon, das «Dichtern, Malern, Bildhauern und allen Kunstübenden» Vorschriften darbietet, wie «Begriffe, Tugenden, Affekte, Künste, Elemente» usw. darzustellen sind. Von der gesamten geistigen Kultur und damit auch von der Kunst dieser Zeit ist der Allegorismus untrennbar, in ihm dokumentiert sich in umfassendster Weise die humanistische und mythologische Gelehrsamkeit.

Für uns ist die Frage: wie bewältigt Rubens das ihm gestellte Problem durch seine Kunst. Burckhardt macht der Barockskulptur des Bernini und seiner Nachahmer den Vorwurf, daß sie die Gestalten «unbedenklich in das momentane Tun und in einen Affekt hineinzieht, der sich durch die heftigsten Bewegungen und Gebärden zu äußern pflegt,» was sich bis zu «unfehlbar lächerlichen» Wirkungen steigern kann.[3] Die Gesetze der Malerei aber sind andere, als die der Plastik, was dieser zum Nachteil gereicht, wird jener zum Vorzug, indem die Erfindungen einer rein poetischen, mit Abstraktionen und Begriffssynthesen wirtschaftenden Vorstellungswelt sich mit der wirklichen, historischen Erscheinungswelt unter einer höheren Einheit, der des malerischen Kunstwerkes, zusammenfinden. Und je konkreteres Leben die der Phantasie, der poetischen Vision entstammenden Gottheiten und allegorischen Wesen durch die gestaltende Hand des Künstlers gewinnen, desto mehr wird uns die Verschmelzung ursprünglich heterogener Elemente zu einem Ganzen zu Gefühl gebracht. Einfach ist es zu sagen: die mythologischen Wesen und die Menschen des Zyklus gehen diese Verbindung ein durch das über frostige Zusam-

---

[1] Erinn. aus Rubens, p. 215.
[2] Siena, 1613.
[3] Cicerone II, p. 186. 7. Aufl.

menordnung hinaus gesteigerte Pathos ihres Gebarens, und wenn wir näher zusehen, erkennen wir, daß sie eben alle Geschöpfe desselben künstlerischen Stammes und Blutes sind und, soweit es irgend möglich ist, durch handelndes, unmittelbares Eingreifen, durch die unbeschränkte Entfaltung ihrer mimischen Ausdrucksfähigkeit mit den historischen Personen zusammenwirken. «Dies alles geht merkwürdig gut zusammen mit Herren und Damen vom Hof . . . in der malerischen Tracht jener Zeit,»[1] und dieses unbestreitbare Zusammengehen, dieses Erfülltsein von e i n e m Geiste ist nicht allein sowohl die Wirkung der im einzelnen verfolgten Komposition, als vielmehr auch des alle Hindernisse siegreich überwindenden Kolorismus, der, wie darzulegen versucht wurde, in den kühnsten Kontrastwirkungen die Gestalten mit dem ihrem Wesen adäquaten Medium umgibt und ihre Existenzmöglichkeit glaubhaft macht.

Neben der Herstellung des Zusammenhanges für das Auge bleibt auch die poetische Einheit des Zyklus gewahrt. Die pathetische Auffassung, die Erhebung in eine höhere Empfindungssphäre, die der damaligen Zeit durchaus entspricht, waltet durch alle Gemälde durch. Dieses Pathos findet eben seinen sichtbaren Ausdruck in den allegorischen Gestalten, die als den historischen Personen körperlich gleichartige Wesen dargestellt werden, aber im poetischen Sinne, als Repräsentanten der überirdischen Gewalten aufgefaßt werden müssen, durch deren Mitwirkung die menschlichen Vorgänge erst historische Bedeutung empfangen, sozusagen «Geschichte» werden. Das war die Hauptaufgabe bei diesem Werke, — daß ihre Lösung, ihre Gestaltung zu einer künstlerischen Einheit gelang, kann keinem Zweifel unterliegen. Den zeitgenössischen Gestalten kommt das beneidenswert farbenfrohe und prachtvolle Zeitkostüm, jenen die Herrlichkeit des nackten Leibes zugute. Welchen Vorstellungskreisen die Gestalten dieser Gemälde angehören mögen, ihr Zusammenwirken im mimischen Sinne, ihr Zusammengehen zur Bildeinheit muß auch der Beurteiler zugeben, der literarisch beeinflußt vor das Werk tritt. Es ist in seiner Gesamtheit ein künstlerisches nicht nur, sondern auch ein historisches und kulturhistorisches Denkmal von zeitloser Bedeutung für die Geschichte der Kunst.

Eines muß vor allem betont werden : der im hohen Sinne dekorative Gesamtzweck des Zyklus.

Ueber die Art der Aufstellung der Bilder im Luxembourg-Palais ist oben Aufschluß gegeben worden ; es genügt, daran zu erinnern,

[1] Burckhardt, Erinn. aus Rubens, p. 238.

daß man aus den Privatgemächern der Königin in die Galerie eintrat. Man kann im Louvre durch die vorzügliche Aufstellung, die die hervorragendsten der Gemälde in der Salle de Rubens gefunden haben, wohl annähernd den prachtvollen Eindruck empfinden, den das Gesamtwerk an seinem ursprünglichen Orte ausgeübt haben muß. Da ist es zunächst der Glanz und die Leuchtkraft der Farbe, die, gehoben durch helle Tönung der Wandflächen und schwere, allzu prunkende Stuckrahmen von reicher antikisierender Formensprache —, den Sieg behauptet. Nun hat man aber im Louvre aus räumlichen Gründen nicht alle vierundzwanzig Gemälde in einem Saale unterbringen können und mehr Wert auf die Vereinigung derjenigen Darstellungen gelegt, die durch besonderen Prunk und Reichtum hervortreten. Stücke, die wegen des Lichteffektes die beste Beleuchtung haben müßten, wie die Geburt Marias, sind unter weniger günstigen Bedingungen im Vorraume untergebracht. Die geschichtliche Zeitfolge ist also preisgegeben. Doch kann man sie sich durch Parallel-Aufhängung der Reproduktionen leicht vergegenwärtigen. Die im definitiven Programm festgelegte Reihenfolge wurde im Luxembourg auch bei der Aufstellung beibehalten, obgleich das erste Hochbild der zweiten Wand, Marias Ritt nach Pont-de-Cé, an seinem Platze vor dem Austausch der Prinzessinnen (1614) eine historische Antizipation ist, da das Treffen von Pont-de-Cé erst 1619 stattfand. Als Grund dieser Umstellung wird man ohne weiteres anerkennen dürfen, daß Maria in der zweiten Hälfte des Zyklus als Kriegsheldin eingeführt zu werden wünschte. Historisch gehört das Bild zwischen die Flucht aus Blois und die Ueberreichung des Oelzweiges durch Merkur.

An der Außenseite, nach dem Garten zu, befand sich das erste bis zehnte Gemälde, an der der Eingangsseite entgegengesetzten Wand die Apotheose Heinrichs IV. und die Huldigung vor Maria, an der inneren Hofseite waren die übrigen zehn Gemälde angebracht, und zwar an den Wandflächen zwischen den Fenstern. Die Porträts der Eltern Marias befanden sich über den beiden Türen der Eingangswand, Maria als Minerva dazwischen über dem Kamin. — Der Raum wurde also durch den Wechsel zwischen einander gegenüberliegenden Wandflächen und Fenstern in Schichten zerlegt, in denen immerhin der Unterschied von stärkerer und schwächerer Lichtintensität fühlbar wurde. Die Gemälde erhielten direktes Licht durch die ihnen schräg gegenüberliegenden Fenster und mußten durch die Farbe gegen das neben ihnen einfallende Licht ankämpfen.

Wenn wir uns nun an den Gemälden in ihrem ursprünglichen

Bestimmungsort entlang gehend denken, so kommt das im einzelnen verfolgte Hauptgesetz der Komposition zum klaren Bewußtsein: sie wird geschaffen in Beziehung auf die Bewegungsrichtung des entlanggehenden Betrachters, der links mit dem Ablesen des Geschehens, mit der Auffassung der bildlichen Darstellung beginnt, nach Analogie des Lesens im gedruckten Buche, die sich zwingend auch bei der Auffassung eines Bild-gewordenen Verlaufes einstellt. Rechts ist die bevorzugte Richtung der körperlichen Aktion, die Linkswendung aus der Gehrichtung ist das retardierende Moment beim Erfassen der Einzelbilder. Das Weiterschreiten im körperlichen Sinne findet eine geistige Parallele in der Frage, was geschieht nun weiter? Die in den Göttern und Genien verkörperten höheren Mächte, die Erscheinungen der himmlischen Zeichen sind nicht nur bedeutungsvoll für die Komposition des einzelnen Gemäldes, sondern auch sie weisen ideell auf das Folgende hin; so auf dem Bilde der Parzen der von den drei Frauen gesponnene Lebensfaden; bei der Geburt des Dauphin der aufsteigende Sonnenwagen; bei der Apotheose Heinrichs das Erscheinen der Himmlischen in der Höhe, in deren Gesellschaft Maria uns auf dem nächsten Bilde begegnet. Poetische Hinweise werden uns dadurch versinnbildlicht und wirken für die Auffassung des zusammenhängenden, durchgehenden Verlaufes. Dieser findet seinen Höhepunkt und seine Peripetie im dramatischen Sinne in dem Bilde an der Rückwand durch die Gestalt der Bellona. In gleichen Abschnitten wird uns in der ersten Hälfte des Zyklus Marias Leben mit ihrem Gatten, in der anderen ihr unruhvolles Lebensschicksal im Kampfe und endlich in der Versöhnung mit ihrem Sohne gezeigt. Also eine poetische Oekonomie, die Erzählung ihres Lebens unter den Einwirkungen zweier dasselbe hauptsächlich bestimmenden Personen, wird für die Uebertragung in sinnlich-sichtbare Form zu Grunde gelegt. Der Anfang in dem Bilde der Parzen und das Ende im Triumph der Wahrheit stellen eine gegenseitige Schlußentsprechung her, die in der Gestaltenkomposition als Niedersteigen zur Erde und als Emportragen zum Himmel Ausdruck findet. Die Tatsache ist unverkennbar, daß in der Gesamtdisposition der Gemälde im Nacheinander, in ihrer Anbringung im Galerieraume der Gang der Erzählung im Gebiete der geistigen Vorstellung einerseits, andererseits die Rücksicht auf die Gehbewegung des den Verlauf betrachtenden Beschauers auf dem Gebiete der optischen Auffassung zu einem entscheidenden Faktor für die Komposition der einzelnen Bilder sowohl wie auch für ihren Zusammenhang im Ganzen wird.

Die Stoffe der Einzelbilder waren Rubens genau vorgeschrieben,

die Ausgestaltung indessen ihm völlig überlassen, was der Umstand beweist, daß er nicht verpflichtet war, die Skizzen vorzulegen, vor denen man am besten erkennen kann, mit welcher Schnelligkeit sich in seinem Geiste alles ordnet und Gestalt gewinnt, wie er «in einem Zuge» schafft. Mit leichtem, breitem Pinsel zeichnet er auf den graubräunlich getönten Kreidegrund in ziemlich kräftigen Umrissen die Gestalten, die zu Gruppen zusammenwachsen; dann umgibt er sie mit Licht und Schatten, der Raum gestaltet sich, es kommt Bewegung in die von Anfang an klar auseinander gehaltene helle und dunkle Region. Die Modellierung der Gestalten bewirkt er mit den einfachsten Mitteln, mit ganz leicht eingetuschten Schatten. Auf die Behandlung der nackten Körper legt er schon in den Skizzen besonderen Wert in Hinsicht auf klare, plastische Wirkung der Gruppen, während die Kostümfiguren flüchtig gegeben sind und alle Detaillierung der Gewänder der Ausführung überlassen bleibt. Auch auf die Porträtähnlichkeit ist bis auf ganz äußerliche Annäherung verzichtet. Das Hauptanliegen ist im allgemeinen die Komposition der Figuren und die Deutlichkeit ihrer Aktion, sowie die Verteilung der Hauptmassen von Licht und Schatten. Ueber die Lichtführung ist immer deutlich Rechenschaft gegeben. Lokalfarben sind nur vereinzelt und sozusagen als ein Anklang des Tones angebracht, so daß sie höchstens die Bedeutung einer koloristischen Bezeichnung gewinnen, während die bräunliche Gesamttönung durchaus die Oberhand behält. Sie sind in dünnen Lasuren aufgetragen, während die Lichter in zähem Weiß gehöht sind.

Im ganzen ist zu sagen, daß die Skizzen vor allem in Bezug auf das Beiwerk und die Farbe der Ausführung freien Spielraum lassen, während die Komposition bis auf mehr oder minder geringe Abwandlungen, die bei den Vergleichen der Skizzen mit den Hauptgemälden erwähnt wurden, beibehalten wird.

In den Einzeluntersuchungen der Gemälde der Galerie ist über die Gestaltenbildung und die Farbe gehandelt worden; wieviel originale Rubenssche Kunst in den historischen Porträtfiguren, in den nackten Leibern der Gottheiten, in den Körpern der Putten vor uns lebendig wird, welche Summe schwieriger Beleuchtungsprobleme gelöst ist, wie siegreich der Kolorismus sich gegen zuweilen frostige Gedankenreihen behauptet, das freilich kann nur vor den Originalen voll empfunden werden.

Der Bildraum wird in vielen Fällen die Landschaft mit dem Himmel darüber, der mit seiner lichterfüllten Atmosphäre, oder mit seinem Gewölk die eigentliche Region für die Götter und allegorischen

Wesen abgibt. Einige Male spielt die Szene ganz in der Luftregion. Sonst wird der Horizont gewöhnlich tief gelegt, um die Schaubühne, die von dem Erdboden oder oft von einer erhöhten Estrade gebildet wird, der Wucht des plastischen Dastehens der Gestalten dienstbar zu machen, die denn auch mit imponierender Größe und Erhabenheit vor uns stehen und wandeln. Es ist ein Heroengeschlecht, dem seine Göttergleichheit auch gelegentlich im Schweben von den Bedingungen der Erdenschwere loshelfen kann.

Die Architektur[1] bleibt, so wichtig sie manchmal als Trägerin künstlerischer Absichten wird, in den Gemälden doch immer von sekundärer Bedeutung. Sie dient als Hintergrund, als Kulisse zur Betonung und Hervorhebung der Gestalten, nimmt sie aber nirgends umfassend in ihren Raum auf; sie kommt also fast nur durch ihre tektonischen Faktoren zur Wirkung.

So arm die Geschichte der Königin Maria an großen Taten und Ereignissen war, Rubens dichtet sie um zu einem menschlich großen und erhabenen Drama. Ueber die Berechtigung dieser Glorifikation einer Fürstin, der die Größe fehlte, der Geschichte gegenüber zu streiten, wäre müßig; denn das Kunstwerk hat seine Berechtigung und seinen Wert in sich selbst.

Im Bewußtsein der eigenen Größe hat Rubens einmal gesagt, sein Talent sei so geartet, daß es vor keiner Aufgabe zurückschrecke. Es sind uns kaum andere derartige Selbstbeurteilungen des Künstlers aus seinen zahlreichen Briefen bekannt, und man darf wohl annehmen, daß diese Aeußerung in der Zeit gefallen ist, in der er sich nach der Ausführung der Malereien in der Jesuitenkirche zu Antwerpen durch den Auftrag der Königin Maria seinem ersten Großunternehmen als Historienmaler gegenüber sah.

Der Zyklus der Maria von Medici war ja nur die Hälfte des Werkes, denn in der zweiten Galerie sollte Rubens die Geschichte Heinrichs IV. malen. Die Ausführung dieser Gemälde, in die er selbst die größten Erwartungen setzte, unterblieb jedoch wegen der politischen Verhältnisse, durch welche Maria immer mehr zurückgedrängt wurde, so daß sie zuletzt sich durch die Flucht den unerträglichen Demütigungen entzog. Damit war das Schicksal des Werkes endgültig entschieden; es blieb ein Torso, aus dem wir aber noch zu erkennen vermögen, auf welche Wege die größere Aufgabe den Künstler führte.

Denn er will Größeres schaffen, als in dem vollendeten Zyklus,

---

[1] cf. den Exkurs am Ende des Schlußkapitels.

und der Stoff scheint ihm ausreichend, um «zehn Galerien damit zu füllen.»[1] Im Januar 1628 schreibt er an Dupuy : «J'ai commencé maintenant de l'autre galerie, qui, à mon avis, par la nature du sujet réussira mieux que la première, de manière que, je l'espère, j'irai plutôt en améliorant qu'en baissant.» [2] In diesen Worten liegt ein Bekenntnis der starken Seele des Künstlers, der aus dem ruhmreichen Heldenleben des Königs sich die mächtigste Inspiration zur Darstellung großer, männlicher Taten darbot, während der Maria-Zyklus im letzten Grunde doch nur eine Erhebung und Verherrlichung von Frauen-Instrigen und Eitelkeit war.

Seine Kunst war unterdessen durch große Aufgaben ähnlicher Art gewachsen: von 1622 an malte er die Entwürfe von zwölf Cartons der Geschichte Konstantins für Ludwig XIII., 1628 beschäftigte ihn der Auftrag Karls I. von England, eine zyklische Verherrlichung Jakobs I. für den Festsaal von Whitehall in London zu malen und die Skizzen für eine Folge von acht Teppichen zu entwerfen, welche die Geschichte Achills darstellten. All diese Werke sind nur in Entwürfen oder in ungenügendem Erhaltungszustand auf uns gekommen.

Zwei Gemälde des Zyklus Heinrichs IV., die Rubens im Jahre 1630 malte, und die in den Uffizien zu Florenz aufbewahrt werden, zeigen uns, wenn sie auch unvollendet blieben, welche Höhe der historische Stil des Künstlers in ihnen erreichte. Die Schlacht von Ivry, und der Einzug des siegreichen Königs in Paris. [3]

Es ist anzunehmen, daß der Entstehung nach der Triumpheinzug des Königs in Paris das erste ist, da es einen höheren Grad der Ausführung aufweist.

Eine Erinnerung an Mantegnas Triumphzug Caesars, den Rubens auf seine Weise frei kopiert hatte, klingt hinein, und doch zeigt dies mächtigste aller Triumphalbilder mit dem Prunk der Waffen, dem massiven Zuge der gewaltigen Körper der Waffenträger und Tubabläser, der Gefangenen, mit den in Licht und Dunst schwebenden Genien in der prachtvollen, breiten Zugipfelung der Mittelgruppe die neue, große Leistung. Weiße Rosse ziehen den goldenen Wagen des Königs, der auf den im Hintergrunde stehenden Triumphbogen zugeführt wird. Durch die auf einem Postament sitzenden zusehenden Frauen und Kinder, durch den auf den Triumphbogen zureitenden Führer des Zuges, durch die die Pferde führende Frauengestalt wird

---

[1] Corr. de Rubens, Band I, p. 44.
[2] Rooses, Oeuvre, Band III, p. 277.
[3] Rosenberg, a. a. O., p. 303 und 305.

die Bewegung dem Hintergrunde zugeleitet, während sie rechts mit dem Zuge der Gefangenen parallel der Bildfläche einsetzt und sich nach oben in der Mitte steigert, getragen von den Kraftäußerungen mächtiger Körper, durch die Stangen und Hellebarden, die Siegestrophäen, bis sie durch die Genien über dem König, in dem leichten Schweben wieder zu ihrem Ziele hingelenkt wird. Unbeweglich inmitten des Pompes steht der König auf seinem Wagen, auf dessen Rand er die Rechte mit dem lorbeergeschmückten Szepter stützt.

Rubens übersetzt also hier in Verfolgung des bisher geübten Verfahrens die zeitgenössische Welt in eine heroische, wie im Mariazyklus verkörpern sich ihm die ethischen und historischen Mächte in Gestalten, in denen sein Ideal von römischer Kraft und römischer Formensprache, wie er es im Deciuszyklus schuf, die Oberhand gewinnt. Durch diese Transposition erhebt er die Ereignisse mit hochgesteigertem poetischem Pathos in diejenige Formenwelt, die ihm als die größte galt, die er aber mit seinem Geiste und mit seiner Bewegungsfülle durchdringt.

Das zweite Gemälde, die Schlacht von Ivry, zeigt den König im Kampfe mit dem Führer der spanischen Hilfstruppen, dem Grafen von Egmont. Der König, in Stahlrüstung und Helm, hält in der Rechten den Blitzstrahl, als Jupiter den Gegner selber angreifend, dessen Roß sich hoch aufbäumt, während sein Reiter herunterstürzt; ein zwischen den beiden Rossen sichtbarer dritter Kämpfer stößt ihm die Lanze in die Brust. Die außerordentliche Wucht des Zusammenpralls kommt in dem wilden Sichineinanderverbeißen der Pferde zum Ausdruck. Von den Hufen der Rosse der beiden Hauptgegner wird ein am Boden liegender Reiter mit seinem gestürzten Pferde zerstampft. Hinter dem König, ihn von der Masse der Seinen trennend, folgen erst zwei Soldaten zu Fuß, die dem berittenen Fahnenträger und den diesem nachfolgenden Reitern vorausgehen. Auf der linken Seite wenden sich die Feinde zur Flucht, ein wirrer Knäuel von stürzenden und davonjagenden Reitern, der an Masse den andringenden Gegnern weit überlegen scheint. Aber der Angriff des Königs geschieht mit einer unwiderstehlichen Gewalt, er scheint es zunächst allein mit den Feinden aufzunehmen und gewinnt so das moralische Uebergewicht, das durch den Blitz zur Machtvollkommenheit des obersten Gottes gesteigert wird. Bei ihm ist der Sieg, denn über seinem Haupte schweben die Göttinnen des Krieges und des Sieges. Volles, direkt von oben herabkommendes Licht, wie auf dem Bilde des Todes des Konsuls Decius, fällt auf die Mittelgruppe, diese sondernd von den

in schattigen Halbtönen bleibenden Gruppen zur Seite. Rechts, bei dem fliehenden Feinde, herrscht die größere Dunkelheit. Trotz ihrer Isolierung durch das Licht bleibt die Hauptgruppe, der König mit seinem spiegelnden Harnisch und der stürzende Gegner auf seinem aufsteigenden Schimmel, im Zusammenhange mit dem Zuge des Geschehens und dem Gewoge der Kämpfenden. Der Hintergrund wird durch grauliches Gewölk gebildet, die Gestalten sind dem Auge ziemlich nahe, und doch ist nicht der Einzelkampf das Alleinherrschende, wie beim Tode des Decius, wo das vor den Siegern fliehende Heer der Feinde nur sekundär im Hintergrunde als Wirkung des Hauptgeschehnisses gezeigt wird: hier dagegen bleibt der führende Eindruck der des Schlachtgewühles, aber durch die Lichtwirkung und durch die Genien über dem Haupte des Königs ist diesem die höchste Bedeutung gewahrt. Das Gemälde ist eigentlich nur eine große Skizze zu nennen, die Farben sind fast kaum angedeutet, braune und graue Töne herrschen vor.

Wir erkennen in diesem Schlachtbilde die letzte Steigerung einer Entwickelungsreihe. Sie weist uns aber zugleich auf die Einflüsse der italienischen Kunst zurück, die darin verarbeitet und überboten werden. Im Louvre befindet sich die Handzeichnung des Rubens nach einer Kopie des berühmten Schlachtkartons Lionardos, welche den Kampf um die Fahne vorstellt.[1] Diese Darstellung des furchtbarsten Nahkampfes kehrt in Rubens' Schlachtbildern in mannigfacher freier Umbildung wieder, das Motiv der sich wütend ineinander verbeißenden Rosse finden wir in der Amazonenschlacht, und hier bei Heinrichs Gegner und dessen Angreifer, der die Gruppe nach oben schließt, wie es am klarsten im Tode des Decius zum Ausdruck kommt. Das ansprengende Schlachtroß Heinrichs ist fast dasselbe wie das des Kriegers links auf der Zeichnung, der den Fahnenschaft hält und an sich reißen will.

In der Niederlage des Sanherib[2] geht die Mittelgruppe des durch die göttlichen Sendboten vom Rosse stürzenden Herrschers, obwohl noch als Hauptepisode kenntlich, eine viel intensivere Verbindung mit dem Gewühl der Schlacht ein, als auf dem Tode des Decius, wo ja die heroische Selbstaufopferung des Einen die Hauptsache ist. Hier sind die Lichtkontraste von höchster dramatischer Wirkung; in der Zeichnung der Hauptgruppe sehen wir fast die genaue Wiederholung

[1] Rooses, Oeuvre, Band V, Tafel 399.
[2] Rosenberg, a. a. O., p. 83.

derjenigen der Schlacht des Deciuszyklus. Das Gemälde gehört der Zeit um 1615 an.

In der Eroberung von Tunis durch Karl V., einer Skizze im Berliner Museum,[1] stellt sich Rubens ein ganz anderès Problem : da sind es große Heeresmassen, die der — auch persönlich angreifende — Kaiser mit der kompakten Schar der ihn begleitenden Krieger vor sich herzutreiben scheint. Von ihm strahlt die Wirkung aus und äußert sich in der wilden Flucht und Auflösung der geordneten Kampfweise. In der Diagonale ist das siegreiche kaiserliche Heer von dem feindlichen durch die Lichtführung getrennt, das Nahe bleibt im Schatten, und nur der Kaiser auf seinem Schimmel ist von hellem Licht umgeben, das über die zersprengte gegnerische Streitmacht strömt. Die Entstehung des Bildes ist in die Jahre 1618 —1620 zu setzen.

Gegenüber den grandiosen Szenen des Einzelkampfes, die sich aus dem Gewühl der Schlacht mehr oder minder aussondern, und den auf Kollektivwirkungen hinausgehenden Schlachtbildern zeigt Rubens' Konstatinsschlacht[2] eine ruhige Gesetzmäßigkeit, deren Herkunft uns bei einem vergleichenden Blick auf das Freskogemälde der Sala die Costantino in Rom klar wird. Heinrich Brunn hat in einer geistvollen Analyse dieses Bildes[3] aufgewiesen, «wie hier die Schlacht, die auch ein Kunstwerk ist, durch die Gesetze der Kunst zum Siege wird» : der Kaiser ist zugleich der Mittelpunkt der Bildfläche, wie auch der Träger der letzten Entscheidung. Die über dem siegreichen Heerführer schwebenden Engel verkörpern nach Brunn in ihren auf einen Punkt zustrebenden Bewegungen die geistige Idee der Schlacht.

Auch über Heinrich schweben die Genien als Vertreter der göttlichen Macht, die Kriegsgöttin und die Viktoria, und der Herrscher schwingt nicht das Schwert, sondern den Blitzstrahl. Er ist also dadurch selber über die Bedeutung des Kriegers und Feldherrn hinausgehoben zu göttlichem Rang, und auch durch die Isolierung wird er zum Heros, der allein den Sieg davonzutragen scheint. In der Komposition aber sehen wir ein Zusammenfließen der beiden Prinzipien der Darstellung des Einzelkampfes hier, der Gesamtwirkung der Massen dort, und Farbe und Licht sollten die höchste künstlerische Einheit vollenden.

So erkennen wir auch in dieser Schöpfung Rubens als den Voll-

---

[1] Rosenberg, a. a. O., p. 179.
[2] Rooses, Oeuvre, Band III, Tafel 223.
[3] Grimm, Künstler und Kunstwerke, Band II, Heft IX, p. 186 ff.

ender dessen, was ihm als Erbe der großen monumentalen Kunst Italiens überkommen war.

Mit diesem Ausblick hat die Untersuchung ihr Ende erreicht. Ihre Absicht war, aus einer eingehenden Betrachtung und Analyse des Zyklus der Maria von Medici neue Gesichtspunkte und Erkenntnisse des historischen Stils des Peter Paul Rubens aufzuweisen, die für die Beurteilung dieses Teiles seiner Kunst von Nutzen sein können.

Exkurs III.

Die Architektur nimmt in dem Gesamtwerke des Zyklus eine zu wichtige Stelle ein, um nicht eine kurze zusammenfassende Betrachtung zu fordern.

Cornelius Gurlitt hat in seiner Geschichte des Barockstiles auf den vielseitigen Einfluß hingewiesen, den Rubens und seine Schule auf die belgische Architektur der damaligen Zeit gewann, und unterzieht auch die eigene Bautätigkeit des Meisters einer kritischen Würdigung. In seinem Werke über die Paläste von Genua[1] lobt der Künstler die Wiederaufnahme des griechisch-römischen Stils, wobei ihm die verhältnismäßig bescheidenen Fassaden der genuesischen Bauten als Beispiele dienen. Jedoch in der kraftvollen Barockarchitektur der Jesuitenkirche zu Antwerpen, dem nach Gurlitt «von Rubens direkt beeinflußten» Werke des Peter Huijssens und des François Aguillon,[2] sehen wir, daß auch in der Baukunst der Geist der Zeit sich charakteristisch genug ausprägt, und daß sie von dem gewollten klassischen Vorbilde bei allem Reichtum sehr fern ist. Die leichte Arkatur des Innenraumes und das reich kassettierte Tonnengewölbe zeigt freilich viel mehr italienisches Stilgefühl als die echt niederländische Fassade.

Rubens' eigensten Geschmack finden wir in dem bis heute erhaltenen Torbogen und dem Skulpturenpavillon seines ehemaligen Hauses in Antwerpen.[3] Die Formensprache des ersteren ist reich und kraftvoll; gequaderte Säulen flankieren eine mittlere, mit drei Seiten eines Achteckes geschlossene Portalöffnung — wie an Michelangelos Porta Pia —, und zwei Rundbogentore zur Seite. Darüber erhebt sich eine reich durch Giebel und Nischen gegliederte Attika, mit Büsten und plastischem Schmuck geziert, eine von Statuen und Vasen gekrönte Balustrade bildet den oberen Abschluß.

In dem Pavillon stützen schlanke Säulen eine sich im mittleren Rundbogen öffnende Obermauer, die beiderseitig zwei Rundnischen zeigt; über einem feinen Architraph erhebt sich auf Balustern ein Nischengiebel, den Anläufer stützen, vor einem hohen Dach.

Diese beiden Architekturen sind für uns von besonderem Interesse, denn das mittlere Portal mit dem Ausblick auf den Pavillon ist bis auf geringe Abänderungen des Schmuckes und ein Aneinanderrücken derselbe Bau, der uns auf dem Bilde der Uebergabe der Regierung vor Augen gestellt wird. Die künstlerische Absicht

---

[1] Palazzi di Genova, Anversa 1622.

[2] Gurlitt, a. a. O. p. 14 und 17.

[3] Gurlitt, a. a. O. p. 19 u. 20.

wurde bei der Besprechung des Gemäldes zu erläutern versucht. (Auf dem Porträt der ersten Gemahlin des Meisters, Isabella Brant, im Haag,[1] bildet der Portalbau den Hintergrund zur Rechten, den Pavillon finden wir auf dem Gartenspaziergang der Münchener Pinakothek.)[2] Ein ähnliches Arrangement, wie die Uebergabe der Regierung, aber aus andern Formelementen, zeigt die Vermählung in Florenz. Reiche, tempelartige Renaissancehallen finden wir auf der Landung in Marseille, der Huldigung vor Maria und auf dem Gemälde der Versöhnung. Der Friedensschluß weist einen antikisierenden Rundtempel auf.

Alle diese Bildungen, mit Ausnahme der deutlich ein bekanntes vlämisches Vorbild wiedergebenden oben, — sind wohl meist unverkennbare Reminiszenzen italienischer Bauten. Die Quellen nachzuweisen, müßte der Gegenstand einer eingehenden Studie sein, die daraufhin alle Werke des Rubens nachzusehen hätte.

Für das, was auf seine eigenen Entwürfe zurückgeht, bilden die für ephemere, im großen Stile dekorative Zwecke geschaffenen Triumphbögen[3] den besten Anhalt. Das Motiv der prunkvollen Portalanlage, mehr oder minder derjenigen in Rubens' Hause angenähert, kehrt darin in verschiedenster Ausschmückung und Kombination wieder. Das Charakteristische ist die Steigerung des Formenreichtums.

Nach einer meines Wissens nicht urkundlich bewiesenen Ueberlieferung — Hustin bemerkt darüber nichts, — geht auch der monumentale Brunnen im Luxembourggarten[4] auf einen Entwurf des Rubens zurück. Auch hier finden wir die Dreiteilung in Nischen. Der reiche figürliche Schmuck, das an den Flächen und Säulen angewandte vegetabilische sog. Algen-Motiv, (in den späteren Entwürfen immer zu sehen) und die kraftvolle Gesamterfindung des Bauwerkes berechtigen vollauf, es in diese Reihe einzuschalten und für Rubens zu beanspruchen.

Hier kann nur kurz angedeutet werden, worauf Rubens als M a l e r bei der Verwendung der Architekturen in seinen Bildern hinaus will.

In der vollendeten italienischen Hochrenaissance fand er die Herstellung eines Bühnenraumes für die Figuren vor, der aber, von diesen unabhängig, als selbständiges Kunstwerk bestehen kann. Es sei an Tizians berühmten Tempelgang Marias oder an Veroneses reiche Darstellungen des Gastmahles bei Simon oder der Hochzeit zu Cana erinnert. Erst die abschließende Epoche der Hochrenaissance schafft ein Neues, indem Hintergrund und Kulissen nicht allein sowohl der Raumgestaltung, als vielmehr in einer über das bisher Gewollte hinausgehenden Funktion als Folie der Erhöhung des bleibenden Wertes der Figuren dienstbar gemacht werden, zur Steigerung, zur Isolierung, zur Hervorhebung der Einzelgestalten oder Gruppen, denen eine besondere Bedeutung anderen gegenüber innewohnt. Dieses Verfahren geht hervor aus der künstlerischen Erkenntnis des dem menschlichen Körper wie dem tektonischen Gebilde gemeinsamen plastischen Wertes. Eben dies Stadium ist es, das wir im Zyklus vorfinden, wie darzutun versucht wurde. Indessen stehen die angewandten Formen namentlich da, wo sie die der Renaissance sind, nicht im Einklang mit der Gestaltenbildung des Rubens: der Merkur auf dem Bilde der Versöhnung zeigt das zur Evidenz.

---

[1] Rosenberg, a. a. O. p. 262.
[2] Rosenberg, a. a. O. p. 320.
[3] Rosenberg, a. a. O. p. 350, 352, 354—358.
[4] abgeb. bei Hustin, a. a. O. p. 30.

Wie Rubens selber dann in der letzten Phase seines Stils auch die Baukunst mit seinem Empfinden durchdringt, zeigen die 1635 gemalten Entwürfe zum Triumphbogen der Münze im Antwerpener Museum.[1] Die exakten Architekturformen werden vom plastischen und vegetabilischen Schmuck sozusagen überwuchert und aufgelöst in ein immer lebendigeres Gewoge.

Das schlagendste Beispiel aber für die Ueberwindung des Gegensatzes zwischen Rubensscher Körperbildung und den Bauformen der italienischen Renaissance ist die berühmte Architektur des Liebesgartens in Madrid,[2] welche durch organische Belebung der Materie die Verbindung beider Faktoren zu einer Masse gibt. Die Telamonen am Eingang der Felsengrotte, die mächtigen Säulen, Pfeiler und Bogen mit algenartiger Rustika scheinen aus dem Gestein hervorzuwachsen. Aber obwohl die zu Grunde liegende Form wieder die des Triumphportals im Garten des Künstlers ist, erreicht Rubens hier doch, von seinem eigentlichen Schaffensgebiet, der bewegten und in ihrer gesteigerten Kraft dargestellten Menschengestalt ausgehend, die volle Harmonie der malerischen Gesamtwirkung.

---

[1] Rosenberg, a. a. O. 357, 358.

[2] Meisterwerke des Museo del Prado, Publikation der phot. Ges., Berlin. Nr. 98.

LITERATUR-VERZEICHNIS.

A. Kunstgeschichtliche Werke.

Max Rooses. L'Oeuvre de Pierre Paul Rubens. 1886.
— — Rubens' Leben und Werke. 1904.
Emile Michel. Pierre Paul Rubens, sa vie, son œuvre et son temps. 1900.
— — P. P. Rubens et la Galerie de Médicis. Vingt-et-une héliogravures hors texte. 1902.
Galerie de Rubens, dite du Luxembourg, ouvrage composé de 25 estampes en noir avec l'explication historique et allégorique de chaque sujet. Paris, Deterville, s. d.
Jakob Burckhardt. Erinnerungen aus Rubens. 2. Auflage, Basel 1898.
— — Der Cicerone. 7. Auflage, 1898.
R. Vischer. Peter Paul Rubens. Berlin 1904.
Adolf Rosenberg. P. P. Rubens. Des Meisters Gemälde. Mit 551 Abbildungen. Stuttgart und Leipzig, 1905.
Ruelens und Rooses. Correspondence de P. P. Rubens.
A. Hustin. Le Palais du Luxembourg. Paris 1904.
Friedrich Freiherr Goeler von Ravensburg. Rubens und die Antike. 1882.
Clarac. Musée de sculpture antique et moderne. Paris, 1826—1827.
Jean Bapt. Du Bos. Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. 1719. Nouvelle édition. Dresde, 1760.
Jonathan Richardson. Traité de la peinture et de la sculpture. 3 tomes, Amsterdam 1728. Tome I. Neue Ausgabe 1792.
H. Blümner. Ueber den Gebrauch der Allegorie in den bildenden Künsten. Laokoonstudien, Heft I, 1881.
— — Ueber den fruchtbaren Moment in den bildenden Künsten. Laokoonstudien, Heft II, 1882.
Karl Borinski. Ueber poetische Vision und Imagination. Halle 1897.
Hermann Grimm. Künstler und Kunstwerke, Band II, Heft IX und X. Vortrag von Heinrich Brunn, 1867.
Cornelius Gurlitt. Geschichte des Barockstiles, II. Abteilung, I. Teil. 1888.

Als Abbildungsmaterial dienten die oben erwähnten Heliogravüren und Stiche, sowie die Photographien der Skizzen in München von Bruckmann, ferner das Werk von A. Rosenberg.

B. Geschichtliche Werke.

Leopold von Ranke. Französische Geschichte. Band II, Leipzig 1868.
Lavisse-Rambaud. Histoire universelle. Tome V.
M. Philippson. Heinrich IV. und Philipp III. Berlin 1870—76.
Dussieux. Lettres intimes de Henri IV. Versailles und Paris 1876.

FEHLERVERZEICHNIS.

Es ist zu lesen:

Seite 14, Zeile 2 v. u.: «Ende 1624» statt: «Ende 1623». —
» 14, » 1 v. u.: «an M. de Valavès, der an Stelle seines nach Aix übergesiedelten Bruders Claude Fabri de Peiresc» etc.
» 15, » 3 v. o.: «Anfang Februar 1625» statt: «1624».
» 15, Anmerkung 1: «p. 262» statt: «p. 263».
» 63, Zeile 1 v. u.: «Florenz, Palazzo Pitti» statt: «Florenz, Uffizien».

TAFELN





1. DIE BESTIMMUNG DES SCHICKSALS DER MARIA.



(Nach einer Originalphotographie von F. Hanfstængl in München.)

2. HEINRICH IV. EMPFÄNGT MARIAS PORTRÄT.





3. DIE PROVISORISCHE VERMÄHLUNG MARIAS IN FLORENZ.





4. DIE VERMÄHLUNG ZU LYON.





(Nach einer Originalphotographie von F. Hanfstængl in München.)

5. DIE GEBURT LUDWIGS XIII.





(Nach einer Originalphotographie von F. Hanfstængl in München.)

6. HEINRICH IV. ÜBERGIBT MARIA DIE REGIERUNG.



(Nach einer Originalphotographie von F. Hanfstængl in München.)

7. DIE KRÖNUNG MARIAS IN ST. DENIS.





(Nach einer Originalphotographie von F. Hanfstængl in München.)

8. MARIAS RITT NACH PONT-DE-CÉ.





(Nach einer Originalphotographie von F. Hanfstængl.)

9. MARIA ÜBERGIBT LUDWIG XIII. DIE REGIERUNG.





